



الأثار القبطية والبيزنطية

السكرتير

محمد عبد الفتاح السيد

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

(فرع قهبر)

الأستاذ المساعد

عزت زكي حامد قادوس

رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الآثار القبطية والبيزنطية

الآثار القبطية والبيزنطية

عزت زكى حامد قادوس

أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

محمد عبد الفتاح السيد

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

٢٠٠٤

اسم الكتاب: الآثار القبطية والبيزنطية

المؤلفون: - أ. د. عزت زكى حامد قادوس

أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

- د. محمد عبد الفتاح السيد كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

عدد الصفحات: ٦٤٠

مكان الطبع: الإسكندرية - مطبعة الحضري

رقم الإيداع بدار الكتب : ٤٤٦٧ / ٢٠٠٢

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

التوزيع: الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية

منشأة المعارف

مؤسسة حورس الدولية

القاهرة - دار البستانى للنشر والتوزيع

مؤسسة الأهرام

دار نهضة الشرق

مكتبة زهراء الشرق

وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

يحظر تصوير أو نسخ أى جزء من هذا الكتاب إلا بعد الحصول على موافقة كتابية من المؤلف.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى روح

الأستاذ والزميل والصدیق الصدوق

أ.د. مصطفى شیحة

طیب الله ثراه وأسكنه فسیح جناته

امتناناً لما قدمه من مجهودات فی مجال الفنون القبطية والبیزنطية

آملین أن نكون قد وفقنا إلى إكمال مسيرته

مقدمة الطبعة الأولى

قضت حكمة الله تعالى أن تكون تلك الأرض المباركة الطيبة مجمعا لتوجهات الإنسان عبر العصور والتاريخ ، فصاغت للإيمانية عقائدها بدءاً بالترديد والاعتقاد في البعث بعد الموت والإيمان بمبدأ الثواب والعقاب وانتهاء بالرسالة الخاتمة ومروراً باليهودية والمسيحية. فمن هنا دعا كل من الله فرعون مصر إلى نبذ الشرك وعبادة اله واحد لا شريك له وبذلك أعاده إلى جادة الصواب. وقد مكن الله هنا للنبيه يوسف في الأرض فجعله على خزان مصر آمينا ومصلحا وهي نفس الأرض الطيبة التي استقبلت العائلة المقدسة ممثلة في الحزراء وولدها عيسى عليه السلام.

وعليه فإن كل من لكل مقام مقال ولكل حادث حديث، فحديثنا هنا عن القبطية التي جعلت من كنيسة مصر المدخل الذي دلفت به إلى قلب إفريقيا الوثنية، ولذا فقد استطاعت مصر — موطن العبادة الأوريرية — أن تحتضن المسيحية وترثف مقوماتها قطرة قطرة وتهضم أسبها وتختم رحيقها مسكا وتخرج من بطونها عصلا تنهل منه البشرية، بل تحدث برهبانها وصوامعها وأديرتها بطش الوثنية الرومانية وجفاف وجذب الفلوات فنظمت ثابتة على عقيدتها لا تلين لها قلاة أو يهن لها عزم أو يرقأ لها جفن حتى أظهرها الله لتسلم الراية العقائدية فيما بعد لمن أرادهم الله أن يرثوا الأرض، فاستقبلت القبطية طلائع الفتح العربي لتبدأ عهدا جديدا في القرن السابع الميلادي.

مما لا شك فيه أن هناك صعوبة حقيقية في تحديد هوية الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية (الفترة من القرن الأول وحتى السابع الميلادي)، وربما كانت الصعوبة هنا تدرج تحت مفهوم الاختلاط الحادث في المجتمع المصري بتأثير الوجود اليوناني والروماني في مصر، ونتج عن ذلك ردود أعمال فنية وثقافية متباينة ومركبة عبرت عن المفهوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة. جاء الفن مكتملا للتفسيرات التاريخية ومواكبا للرؤية الدينية الجديدة ومعبرا عن ثقافة شعب له من الجذور الحضارية الكثير والكثير. فقد كان الفن القبطي يمثل كيان وشخصية المصريين

ب

ويعبر عن مفهوم ومفاهيم وعقيدتهم في رؤية جديدة نابذة من أفكارهم وتراثهم الشعبي.

من هذا المنطلق جاء هذا العمل ليضيف للدراسات الأثرية والفنية رؤية جديدة عن الإنتاج الشعبي المحلي للفنان المصري - القبطي، رؤية تبحث عن حدس الفنان وإدعاءاته الشخصية في التعبير عن ثقافته أو عقيدته أو هومو ومفاهيمه، وذلك من خلال دراسة أسلوبه الشعبي في فن النحت القبطي، ورؤيته البنيوية في التعامل مع عمارة كنيسة أو دير، وأسلوبه في اختيار موضوعاته التصويرية الجدارية في الكنائس والقلاليات والمقابر، ثم نخوض في أدواره الشعبية اليومية في زخرفة نسيجه، ومشغولاته العاجية والخشبية، وأهمية فن الأقنعة بالنسبة له، إلى جانب أدواته الكنسية وأدوات الخدمة اليومية. تلك المقتنيات الأثرية هي بمثابة دلائل قديمة حتى الآن لتعبر عن أصالة الفنان المصري وإدعاءاته عبر المصور، قدمها لنا في بساطة متناهية ورؤية إبداعية جديدة.

وإلى جانب عدد من الموضوعات فقد قدم السيد الدكتور محمد عبد الفتاح السيد بتأليف الجزء الخاص بالعمارة "الفصل الثاني" تحت عنوان "العناصر المحلية في الصورة المسيحية المبكرة في مصر".

لما ناول في هذا العمل أن نقدم لهذا الفنان تحية إجلال وتقدير من خلال تقديم كم من أعماله الخالدة في تلك الحقبة الهامة من تاريخ فنه عبر المصور. ولعل كتابنا هذا بعد محاولة متواضعة لكشف ما قد غمض عن البعض أو غاب أو كاد، ولعلنا نكون قد وفقنا في وضع لبلة في صرح الفن المصري عبر المصور، والله ولي التوفيق.

مقدمة الطبعة الثانية

تعد الإمبراطورية البيزنطية — تاريخياً — من الغريبة بمكان حيث كانت القسطنطينية سودد العاصمة ومظهرها الموحل في الأبهة واستحالة اقتحامها تقريباً تفوق كل ما كان معروفاً في العالم القديم حجماً، فقامت بذلك روما وهي وإن كانت منذ أن شطر الإمبراطورية ثيودوسيوس الأول (٣٤٦ - ٣٩٥) الإمبراطورية الرومانية المسيحية إلى شطرين سنة ٤٧٦م فإنها ظلت على خلاف عقائدي مع باباوات الكنيسة الغربية كما كانت على خلاف سياسي مع الأباطرة الغربيين.

والقسطنطينية كحاضرة للإمبراطورية الشرقية قد كُرِّست لمريم العذراء إلا أنها كانت ذات مطامع عسكرية واسعة على التوازي.

كذا فإن كانت روما مركزاً حياً للكاتوليكية في العالم فإن آياصوفيا قد أسست علم اللاهوت لتكون مركزاً روحياً للأرثوذكسية في العالم على أسس من الملتحق اليوناني والوحي المسيحي، بحيث أصبحت بيزنطة يونانية الطابع خاصة بعد ولاية الإمبراطور جستنيان حتى حلت اليونانية — كلمة رسمية — محل اللاتينية.

وكما صمدت بيزنطة أمام هجمات القوط الشرقيين والغربيين على السواء فإنها صمدت لأكثر من أحد عشر قرناً أمام العرب والسلاجقة والأتراك.

وكما تميزت الإمبراطورية الغربية بالتشريع والقانون فإن تشريع جستنيان المشرفي ظل المصدر الرئيسي للقانون في المصور الوسطى بأوروبا.

وكما بدأت بيزنطة بقرار من نيقلايوس بمثابة بديل جديد لروما فإنها انتهت بروائتها وكما بعمت وجهه إلى آسيا فإنها أصبحت همزة وصل بينها وبين أوروبا.

على أن تقلص حدود الإمبراطورية الدولة لم يمنعها أن تجلج ثمار استعادة وحدتها العرقية واكسبها المزيد من المتعة وتدين المسيحية بانتشار مبشرها في بقاع استعصت عليها في البلقان وروسيا وغيرها.

وكما التقت الطرق التجارية الرئيسية عند القسطنطينية فأصبحت موقفاً شريفة -
غربية كبرى فقد جابت أساطيلها التجارية والسكرية بحار العالم القديم آنذاك وأصبحت
سواحل مرمرة أفضل الموانئ الأوروبية حتى القرن الثاني عشر على الإطلاق.

وظهر الفن البيزنطي كفن رسمي في تمثيل جمالي للمعتقدات المسيحية والسلطة
والإمبراطورية لذلك بدأ بتأسيس القسطنطينية سنة ٣٣٠م وانتهى بمقوطها في يد محمد
الفتح سنة ١٤٥٣م، لذلك لم يأت الفن البيزنطي امتداداً للفن اليوناني الروماني فاختلف
شكل العمود البيزنطي عن أشكال وطرز الأعمدة الرومانية الكلاسيكية حيث حظت
بالرموز المسيحية بالإضافة إلى العظمة الإمبراطورية من خلال موكب لا مثواه من
الشخص الحامدة كذا نظام الدولة الهرمي وتشهد بذلك فسيفساء المقوف المقيبة لكنيسة
القدس جرجس في سالونيكى.

وتعود إنجازات الفن البيزنطي الكبرى إلى جستنيان الذى امتدت رعايته للفن من
أباصوفيا في بيزنطة وحتى قطع الفسيفساء في جبل سيناء.

وزدهم تقليد تكريم الصور الأسطورية والقدسين في الفن التمثيلي للأشخاص
(الأنوثات) ثم فرض فن ديني غير تمثيلي للأشخاص استطاعت بيزنطة من خلال
تخلى الصور المظلمة فيما يعرف بغفوة (اللايقونية) ثم احتفل الأباطرة المقدونيين
(٨٦٧ - ١٠٦٥م) بالعودة إلى زخرفة الكنائس أى عصر السلف أى فن عصر
جستنيان.

ثم ظهر فن السلالة الكومنينية (١٠٨١ - ١١٨٥م) حيث انتقلت الثروة من أيدي
الأباطرة والكنائس إلى الملاك الأرستقراطيين فتألف الزجاج الملون مع أوراق الذهب
والفضة والمرمر والأحجار الكريمة فتألق وهجا ذهباً أثرياً.

وتميز القرن الثاني عشر بأنه عصر تنقية وتطور للأشكال السابقة مع نمو الوعي
الذاتى فبدأ الفنانون في التوقيع بأسمائهم وتقصت للفنون البيزنطية مع الاحتلال اللاتيني
للقسطنطينية، حتى أن أحد النبلاء قد حول دير الفورا الذى شيد في القرن الحادى عشر
إلى معبد جنائزى لنفسه.

ومع منتصف القرن الرابع عشر شحت الثروات فهاجر الفنانون إلى تجمع
أرثوذكسي آخر كروسيا على سبيل المثال.

ومع سقوط القبطية عام ١٤٥٣م فقد زال الفن البيزنطي الخلاق من الوجود ليفتح
للفنون الإسلامية الباب على مصراعيه.

ولما كانت المكتبة العربية قد خلت أو كادت — من المتون التي تستوعب بين
دفتيها الفنون المسيحية برمتها فقد ألينا على أنفسنا أن نضع بين يدي القارئ والباحث
العربي ملامح هذه الفنون المسيحية في مصر ممثلة في الفنون القبطية فخرج إلى النور
كتابنا السابق "الأثار والفنون القبطية عام ٢٠٠٠".

واستكمالاً لمبادرة للبحث العلمي في هذه الفنون فقد رأينا أن نضيف إلى المكتبة
العربية رصيداً علمياً من الفنون البيزنطية حتى تكتمل منظومة البحث العلمي في هذا
المنصطف التاريخي من حياة البشرية.

الإسكندرية في ٢٠٠٢/٣/٢١ أ.د. عزت زكي حامد قلاوس

د. محمد عبد الفتاح السيد

فهرس المحتويات

الإهداء

أ- هـ

المقدمة

و- ز

المحتويات

القسم الأول

٢٥٨-١

الفنون والآثار القبطية

٢٤-٣

الفصل الأول مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

٦٠-٢٥

الفصل الثاني: العناصر المحلية فى العصرة المسيحية المبكرة فى

مصر

١٤٩-٦١

الفصل الثالث: التصوير الجدارى فى الفن القبطى

١٧٨-١٥١

الفصل الرابع: فن النسيج القبطى

٢٢٦-١٧٩

الفصل الخامس: الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

٢٥٨-٢٢٧

الفصل السادس: السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى

القسم الثانى

الفنون والآثار البيزنطية

٣٥٨-٢٥٩

الفصل السابع: مقومات الفن البيزنطى

٢٧٢-٢٦١

الفصل الثامن: ملامح العمارة البيزنطية

٣١٤-٢٧٣

الفصل التاسع: التصوير الجدارى والفسيفساء فى الفن البيزنطى

٣٤٤-٣١٥

الفصل العاشر: فن التحت على العاج البيزنطى

٣٥٨-٣٤٥

الأشكال

٦٤٠ - ٣٥٩

القسم الأول

الفنون والآثار القبطية

الفصل الأول

مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

قبل ظهور المسيحية كانت الحالة الدينية في مصر والعالم الروماني تشهد كماً من الألبان المختلطة (المصرية والإغريقية والرومانية) بجانب اليهودية التي انتقلت إلى مصر مع بداية الحكم البطلمي وشاركت في السياسة الرومانية في بعض الفترات على حساب المصريين، ولقد بلغت تلك الألبان أوجها في العصر الروماني وإن بدأت بصورة أو بأخرى متأثرة بالسياسة الرومانية بعد أن تدخلت فيها عقيدة تآلية الأباطرة أو ما يطلق عليها (عبادة الإمبراطور)، والتي احتلت مكانة مرموقة منذ عهد الإمبراطور أوغسطس.

ولقد كان لهذا الاختلاط في المفاهيم الدينية والسياسية أثره في أن فقد المصري إحساسه بالعقيدة والروحانية والحد والقيم الأخلاقية التي ورثها عن أجداده الفراعنة، وأصبح الدين سلعة أو سلاحاً في أيدي المستعمرين يستخدمونه نارة في التقرب والتسامح للشعب المصري وتارة أخرى كسياسة لمحو جذور ديانتهم القديمة وطمس معالمها وذلك للحد من ظهور النزعات الوطنية التي كانت تمثل ذعراً لهم وبصفة خاصة في عهد الإمبراطورية الرومانية إلا أن التمسك ببعض العقائد القديمة لدى المصريين كان هو السبيل وراء حفاظهم على مفاهيم الدين القديم، ولعل استمرار عقيدة التحنيط حتى العهد المسيحي المبكر تعد دليلاً على بقاء عقائد أخرى كالبعث والخلود والثواب والعقاب.

هكذا كانت الحالة الدينية في مصر البطلمية والرومانية، وعندما جاء السيد المسيح بديانته الجديدة في الشرق في ظل الإمبراطورية الرومانية كانت الديانة الجديدة هي الوسيلة الجديدة التي لجأ إليها المصريون نحو مخلص من نوع آخر جديد وهو المخلص الديني الذي يحقق لهم ما فقدوا من عقائد دينية وسمو روحى جردته الفترة اليونانية

الرومانية. ولقد تبعت بشارة السيد المسيح حركات تبشيرية كثيرة وعظيمة قام بها تلاميذه خلال القرن الأول الميلادي في معظم أقطار العالم القديم آنذاك.
ومصر التي كانت إحدى أكبر وأهم الولايات الرومانية قد وصل إليها الدين المسيحي في وقت ظهوره في فلسطين قبل مجيئ القديس مرقس عام ٤٣ م بعدة سنوات.

وقد اختلفت المراجع التاريخية في تحديد المكان الذي عبرت منه المسيحية إلى مصر، فالبعض يشير إلى الإسكندرية والبعض يرى دخولها عبر الصحراء الشرقية ومنطقة سيناء، وبينما يرى آخرون أن جنوب مصر كان السبيل لدخول المسيحية، ولكن تنقصنا الدلائل الأثرية والمادية والوثائقية الخاصة بتلك الفترة المبكرة للمسيحية والتي ترجح أحد تلك الآراء.

ولكن من الثابت لدينا أن القديس مرقس الإنجيلي أول من بشر بالمسيحية رسمياً في مصر والمدن الخمس الغربية، وكان ذلك في الإسكندرية عام ٤٣م، ولم يجد المصريون أي اختلاف جوهري في مبادئ الدين الجديد بمقارنته بمعتقد دينهم القديمة بل لعلهم وجدوا فيه سواً على كثير من الأفكار التي ألفوها واعتادوا عليها منذ القدم، مثل رسوخ فكرة التثليث التي أصبحت كأحد مفاتيح العقيدة المسيحية والإيمان بها مع الفارق في الجوهر التطبيقي لها، أيضاً من أهم المعتقد المصرية التي استمرت ووجدت لها أساساً في الدين المسيحي هي عقيدة البعث والخلود والثواب والعقاب، فهي وإن كانت من أهم تعاليم المسيحية فهي أيضاً من أقوى المعتقد المصرية القديمة، ومن هنا كان التقارب بين أفكار وعقائد المصريين والعقيدة المسيحية الجديدة.

هكذا عند مجيء القديس مرقس بالمسيحية إلى مصر وجد أرضاً تموج بأشكال مستعددة من الأديان والعقائد، وشعب متشوق للخلاص الروحي والفكرى معاً، فكان هذا من أهم العوامل التي أدت إلى سرعة انتشارها في كل أرجاء مصر.

على العموم يمكن أن ننسب للقديس مرقس ثلاثة أعمال هامة في مصر، كانت فيما بعد معقلاً ومركزاً لأهم الأحداث الدينية والتاريخية فضلاً عن كونها السبيل الأساسي لانتشار المسيحية في مصر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد، وهي:

العمل الأول

التبشير بالمسيحية وكتابة إنجيله باليونانية مما ساعد على سرعة انتشار الدين الجديد فى كافة أرجاء مصر، الأمر الذى يشير من بعيد إلى إمكانية ترجمته من اليونانية إلى المصرية القديمة لأهالى مصر العليا، إلا أن الوثائق التاريخية والأثرية لم تؤكد ذلك حتى الآن.

العمل الثانى

وهو إنشاء أول كنيسة للمسيحيين الأقباط بمدينة الإسكندرية عرفت فيما بعد باسم "الكنيسة المرقسية للأقباط الأرثوذكسية" لتصبح مركزاً دينياً لهم ورمزاً لتجمع واتحاد المسيحيين فى مصر.

العمل الثالث

فهو مساهمة القديس مرقس فى تأسيس أول مفاهيم الدين الجديد مما أدى إلى زيادة الإقبال عليه فى القرون الثلاثة الأولى واستمر عطلوها خلال القرون من الرابع وحتى السابع الميلادى.

وبالفعل كانت تلك الأعمال أسساً مساعدة فعالة للمصريين فى التمسك بالمسيحية أمام ظاهرة عدوانية ظهرت مع بداية ظهور المسيحية فى مصر والولايات الرومانية عموماً، ألا وهى الاضطهادات الرومانية الوثنية للدين والمكتبيين بالمسيحية.

فقد شهدت القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد أحداثاً أثرت بشكل مباشر على المفاهيم الاجتماعية والدينية المبكرة للدين المسيحى، وكانت الاضطهادات الوثنية من جانب الإمبراطورية الرومانية والتي تعرض لها المسيحيون من أهم هذه الأحداث.

اتخذت هذه الاضطهادات أشكالاً متغيرة، بدأت بالهجوم الوثنى على مقر الكنيسة القبطية فى الإسكندرية فى عهد الإمبراطور نيرون، ثم الثورات العارمة للرومان ضد اليهود فى مصر والمذابح الجماعية التى ضمت اليهود والمسيحيين معاً فى عهد الإمبراطور تراجان، إلى أن بدأت الاضطهادات الكبرى من جانب السلطة الرومانية مع حكم الإمبراطور مبدتيوس سيفيروس بعد أن أصدر مرسوم عام ٢٠٢م ضد المسيحية، وصار اضطهاد المسيحية هو السياسة الرسمية للدولة، فى حين ظل المسيحيون طوال

هذه الفترة يعانون من شتى صنوف العذاب، والاضطهاد لصالح الوثنية وعبادة الإمبراطور إلى أن بلغ الأمر ذروته خلال فترة حكم الإمبراطور ثيودوسيوس.

فى عهد ثيودوسيوس شهد المسيحيون فترة ما سى بالاضطهاد الأعظم، والتي شهدت أشنع أنواع الاضطهاد والعذاب رغم المقاومة الباسلة التي بدأها المسيحيون واستشهد أعداد كبيرة منهم.

وعلى الرغم من ذلك فقد فشل الرومان فى القضاء على الدين الجديد كما فشلوا فى الإبقاء على عبادة الإمبراطور، وعلى العكس زاد الانتماء للوطن وكرامية الرومان من جانب المصريين، وابدأت قواعد المسيحية فى الرسوخ، حتى جاءت فترة حكم الإمبراطور قنستانتين الذى أصدر مرسوم ميلان وأنهى بذلك حرب السلطة ضد المسيحية بل واعتنقها هو نفسه، مما أعطى للدين المسيحي مزيداً من الاستقرار والرسوخ، الأمر الذى مهد له وللمسيحيين سبل القضاء على الوثنية قضاءً مبرماً بالرغم من محاولات الردة التي ظهرت فى عهد الإمبراطور جوليانوس.

لم يكن انتصار المسيحية على الوثنية خيراً كله، فسرعان ما فتح الباب أمام حركات البدع والهرطقة تحت اسم الحرية الدينية، فظهرت المنازعات التي بدأت فى ثوب ديني ثم اتخذت جانب المصالح الخاصة والأغراض السياسية.

وشهدت الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى ظهور الكثير من البدع والهرطقة التي تأثرت فى البداية بمظاهر الديانة اليهودية والديانات الوثنية القديمة، الأمر الذى أدى إلى ازدهار المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية للتصدي لتلك البدع والهرطقة بجانب كنيسة الإسكندرية.

وبمن أهم مظاهر تلك الفترة، الجدل الذى ثار حول طبيعة السيد المسيح، والذي أدى إلى ظهور المجامع الدينية المتعددة، ومن أبرزها مجمع (خلقونيا) وما ترتب عليه من نتائج أدت إلى زيادة الخلاف بين الفرق الدينية المختلفة وما ألفت به من مذاهب ولم تزد هذه المجامع إلا تفرقة ونزاعاً.

وقد أدت هذه النزاعات فى الحقيقة إلى انقسام العالم المسيحي لسلطين، سلطة روحية وأخرى دنيوية تخضع للمصالح الشخصية والأغراض السياسية وتحركها الإمبراطورية البيزنطية، أما السلطة الروحية والتي تدافع عن الغرض الدينى البحث

كانت تمثلها كنيسة الإسكندرية، والتي دافعت عن المذهب ذى الطبيعة الواحدة والذى انتشر فى مصر والشرق على حساب المذهب ذى الطبيعيتين الذى دافعت عنه كنيسة روما وكنيسة القسطنطينية.

من هنا نشأت صراعات عنيفة بين الحكم البيزنطى وبين مسيحي مصر والشام بسبب تمسكهم بعقيدتهم، إلى جانب ازدهار الروح الوطنية لديهم وذلك لحوامل كثيرة أخرى لعل أبرزها بجانب السياسة الدينية الأحوال الاقتصادية السيئة فى الجانب الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية آنذاك.

ورغم محاولات الأباطرة لحل هذا النزاع المذهبي، فإن أنصار كل اتجاه قد تمسكوا بعقيدتهم، واستمرت الانقسامات كما هى، وامتد الصراع الدينى ليتحول إلى صراع سياسى يشمل الإمبراطور وسلطانة السياسى وحفاظه على مكانته ومكانة الإمبراطورية الموحدة، كذلك صراع شعبى بين المصريين الأقباط واليونانيين والبيزنطيين، استمر الحال هكذا إلى أن جاء الفتح العربى الذى رحب به الأقباط للتخلص من الاضطهاد السياسى والدينى والفكرى الذى فرضه عليهم البيزنطيون.

هكذا كانت قسوة الحياة التى عاشها المسيحيون الأوائل حتى بعد الاعتراف بالمسيحية من اضطهاد روماني وثى تصفى لم يلبث أن انتهى ثم جاء اضطهاد من نوع آخر اضطهاد فكرى ودينى تمثل فى الفترة من نهاية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السابع الميلادى.

وكان لابد من وجود مظاهر حية للحياة الاجتماعية فى تلك الفترة، وإن كانت الحياة الدينية قد طغت بطروفتها ومومها على التاريخ الاجتماعى، إلا أننا نلمس بعض المظاهر المميزة والتى من أبرزها ما تميز به مسيحيو مصر بتمسكهم بدينهم الجديد بصورة كبيرة، الأمر الذى وصل ببعضهم إلى حالة الترحال والبعد فى الصحراء لمزيد من التقرب الإلهى ومزيد من التصوف والزهدة، فكان نظام الرهبنة الذى نشأ فى مصر حال دخول المسيحية فيها، فقد قيل أن القديس مرقس هو الذى علمها وأشار بها لمسيحيو مصر الأوائل، إلا أن نظام التبتل والافتراق للتعبد كان معروفاً من قبل المصريين ولا سيما اليهود منهم.

وقد أخرجت لنا تلك المناطق الرهبانية نظاماً معمارية وفنية جديدة ومتعددة الأساليب وتواكب طبيعة السلوك الدينى والبنى الذى نشأت فيه ونمت فى كنفه، وتعبّر عنه حالياً معظم الأديرة التى لا تزال تمارس نشاطها الدينى فى الصحراء المصرية حتى الآن.

تلك كانت بعض الملامح التاريخية لتلك الفترة بعناصرها الاجتماعية والسياسية الدينية والثقافية حتى منتصف القرن السابع الميلادى، وبقي أن نؤكد أن تلك الأحداث بتنوعاتها المختلفة من اضطهاد دينى يقابله تمسك للمصريين بدينهم الجديد وثبات العقيدة وظروف اقتصادية متدهورة واحتلال روماني فى فترة ما قبل القرن الرابع الميلادى، تلتها مرحلة جديدة اتسمت بحرية العبادة وانتشار المسيحية إلا أنها لم تتجرد من الأحداث الدينية التى أثرت فيها كصراعات مذهبية واضطهاد فكرى للكنيسة القبطية ومذهبها وظهور النزعة الوطنية ونموها ضد الاحتلال.

كل هذا واكبته نهضة فنية مميزة تساير ظروف المجتمع فى المرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف وحتى مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، ومرحلة أخرى نعتبرها نتيجة لأحداث ما بعد قرارات مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، واستمرت حتى دخول العرب مصر فى ٦٤٠-٦٤١م فتبدأ فترة جديدة من تاريخ المصريين.

الفن والمجتمع المصرى

كانت الحياة الفنية فى العصر الإمبراطورى المتأخر والبيزنطى المبكر (الفترة ما بين القرن الثالث حتى السابع الميلادى) أشد تعقيداً من الحياة الفكرية والتاريخية، ففى وإن كانت خاضعة بكل مقوماتها للتقاليد الموروثة فى مصر إلا أنها تأثرت بشدة بالصعوبات المادية والأزمات الاقتصادية، الأمر الذى انعكس بصورة كبيرة على الإنتاج الفنى الذى تميز بأنه كان أقل خصوصية فى النواحي الفنية والاقتصادية والمادية وأقل من الناحية العددية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقاً وتنوعاً وتأثيره كان مباشراً فى المجتمع، وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للنوع العام وتنوعه واختلاطه الغريب بالأفكار الدينية والفلسفية الروحية. ويمكن القول بأن الفن قد ساءر آنذاك تلك المتغيرات الاجتماعية فى مجتمع تميزه أصول حضارية ثابتة وتوازن بين الحياة الدينية

والاجتماعية والمتطلبات الروحية الجديدة التي اتخذت طابعاً أشد إلحاحاً الأمر الذي وضع تلك المتطلبات في الدرجة الأولى من الاحتياجات الفردية والجماعية على حد سواء.

ومن منطلق الفردية الروحية (الدينية وإحساس العزلة الواضح تجاه السلطة الرومانية) التي يمكن أن نعتبرها (مجازاً) نموذجاً صارخاً ضد الحياة المعاصرة تحت الحكم الروماني، وهو نموذج تدعّمه الأفكار الدينية والفلسفية، لذلك شاركت هذه الفردية في التعبير عن متطلبات العصر خلال مجتمع يتدهور اقتصادياً وسياسياً ودينيًا، وجاء هذا التعبير من الناحية الفنية مشتقاً في المقومات الفنية، ومحدداً للتعبير عن القومية المحلية، وأصبح هناك اتجاه يميل نحو مفهوم الفن وليد عصره، والذي تميز بالتنوع والاختلاط والتأثير والفموض والخيال الجامح سواء من خلال الموضوعات أو الرموز التي جسدت روح العصر منذ دخول وانتشار المسيحية في مصر وحتى الفتح العربي الإسلامي.

ففي خلال العصر البطلمي كان يمكن للباحث أن يفرق بوضوح بين سمات الفنون الشرقية وسمات الفنون الغربية، وهي حالة المقارنة بين الجمود الفني والحيوية الفنية، وبالتالي فإن خصائص الفنون الشرقية ظلت تتسم بالجمود الحركي، والفموض الفكري، والتعهد الخفسي الحامي أو المعقد للوحة والنقيد بأساليب موروثية، مع الإقلال من المؤثرات الغربية الخارجية، تلك السمات الأساسية هي التي نمت وتطورت واستقرت في الشرق منذ زمن طويل. وقد ظلت تلك السمات حائطاً صلباً راسخاً كظواهر محلية ضد التيارات العالمية المفروضة عليها وفقاً للمتغيرات السياسية الحادثة آنذاك، ولا سيما في العصر اليوناني - الروماني، فعلى الرغم من طغيان الفن الإغريقي الوافد من ناحية القوة الجمالية النبوية، إلا أن هذا الفن في مصر، قد استقر فقط في المدن اليونانية الرومانية التي أنشئت لغرض سياسي في مصر مثل الإسكندرية وفيلادلفيا (الفيوم) أوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا، أنتينوبوليس، بينما ظلت الخلفية المحلية طاغية في بقية الأقاليم المصرية ثابتة وراسخة أمام تلك التيارات الفنية، وكان هذا الصمود المحلي بالنسبة للحياة الاجتماعية ذا نزعة خاصة وقوية وصعبة التغيير إلا في حدود معينة، حيث ثلاثت خصائص تلك المؤثرات الفنية سواء الخارجية أو الداخلية،

واندمجت معاً بحكم المعاشية والاستقرار الغربى القائم فى مصر، وكذلك روح وتطورات العصر وطرزه وأزماته وخلافاته وتطلعاته. وقد اندمجت جميع تلك العوامل معاً وأصبحت دستوراً جديداً ومنهلاً حضارياً ولد من جديد فى مصر، برؤية مختلفة فكرياً ودينياً وقومياً وفنياً صاحبته رؤية جديدة ابتعدت فيها العناصر الفنية عن المثالية الجمالية وغاصت فى المحلية بعد أن تولت وظيفة جديدة ومحددة تخدم مفهوم الروحانيات الدينية وتدافع عن القومية الاستقلالية من الناحية الدينية والسياسية.

إن الفن العالمى بمفهومه الشامل فى العصر الإمبراطورى لا يخرج عن كونه ضلعاً أساسياً فى النظرية السياسية للرومانية، وهو هذا يتجلى فى مفهوم فن البورتريه الخاص بالباطرة الرومان، والتي اقترنت من الناحية الدينية بعبادة الإمبراطور حتى تحقق توازن سياسي ودينى مع سمة هذا العصر الذى اختلطت فيه الأفكار السياسية والدينية معاً، تلك السمة قد عكست ردود أفعال متباينة عند الشعوب المحتلة فى تحفظات على النظام السياسى والدينى والفنى، وهى العناصر الأساسية التى كان يقابلها الشعب برؤية معادية دائماً، وبالتالي صارت الأنماط الفنية الرومانية أو مفهوم الفن العالمى آنذاك، أنماطاً سياسية مرفوضة على المستوى الشعبى، وكانت سبباً من أسباب ظهور الفنون المحلية أو عودتها فى صورتها الجديدة، فالفن الذى نعتيه هنا جاء مواكباً لأكثر من مقوم وأكثر من رد فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصباً — كرد فعل — ضد النظام السياسى الدينى الفنى الخاص بالرومان فى مصر.

كما تبرز لنا عوامل أخرى تجلت آنذاك وأدت أدواراً كبيرة فى نمو الفن المحلى فى مصر، فالروحانية الدينية التى التصقت بالمسيحية فى صور تصوفية رهبانية، جعلت هناك حتمية لمحاولة الخلاص من الحياة المعاصرة والبحث عن حياة حقيقية أصيلة حتى ولو كلفت فى العالم الآخر، ويمكن القول بأن السعى نحو حياة الفضل بمفهومه الشامل، كان من أعمق الأهداف الدينية الجديدة والمقبولة من قبل المجتمع.

واندمجت فى مصر تلك الرؤية تماماً مع الفن، وعلى الرغم من عشوائية الأدلة الأثرية المنتشرة عبر الأقاليم المصرية بأساليب فنية وموضوعية مختلفة، إلا أن القليل منها يؤكد أن هناك حالة من التعايش الجديد بين الماضى الكلاسيكى فى المعتقدات الدينية وبين التقلبات الصوفية الحادثة والمتطورة بفكر شعبى، جعلت هناك شعوراً فنياً

خاصاً يسمو بصورة بطينة داخل المجتمع المحلى وضد التيار العالمى، منتزهاً أى سقوط جوهرى لأى ضلع أساسى فى هذا الفن (العالمى) ليمو ويتفوق عليه، وكان أهم ضلع أساسى مقط من هوية الفن العالمى آنذاك، هو مقدار التدهور الدبنى والإهمال الواضح للعناصر الفنية الدينية، والتي اعتبرت القاعدة الأساسية لنمو الفن المحلى (القبلى).

تصورت لحظة... أنه لماذا لا يحبر هذا الفن المحلى القبلى الجديد عن سمة إبداع فنى؟ وذلك لأن عملية الإبداع الفنى تقتزن دائماً بمحاولات التغيير، أو امتصاص كافة المتغيرات الفنية واحتوائها وإخراجها بعد ذلك بوظيفة جديدة ورؤية فنية جديدة، تستطيع أن تحاكي تلك المتغيرات النابعة من البيئة المحيطة بالمواطن المصرى آنذاك، وهى فى نفس الوقت تعبر عنه فى ضوء ممارسات اللطوس نابعة من البيئة والموروث الحضارى، وقد تحدث نتيجة لذلك عملية التقاء بين فنان مبدع أو فيلسوف ذو فكر جديد أو رامب متبدل عن عزف عن الحياة العامة وصلر شخصية ذات حيثة مباركة، وبين المستلقى (المؤمن) به وبأفكاره على كافة المستويات الطبقيّة والثقافيّة والاجتماعيّة، وبالتالي فإن الاتجاه الروحاني الذى ظهر فى الفن المصرى هو رؤية إبداعية مركبة من فنون مختلفة صاغها الفنان المصرى نتيجة امتصاصه لكافة المقومات والتأثيرات الفنية (المصرية، اليونانية، الرومانية، اليهودية). وعندما أطلق الطان بدون قيد وفى حرية تواكب حرية تعامله مع المسيحية الجديدة، لم يتجاهل موروثه العقائدى الأساسى الذى ارتبط به ببنياً وحضارياً، وأنتج فناً يتكيف مع العقلية المصرية تماماً، وحتى ولو كانت به بوادر فنية خارجية، إلا أنها فى النهاية، لا تصلح إلا أن تمارس داخل المجتمع المصرى فقط، وفى حدود الجماعة وتحت قيود فكرية ودينية خاصة. وهنا يمكن لنا أن نطلق لفظ الفن المصرى النابع من حياة اجتماعية ليست بجديدة، ولكنها متطورة ومتصلة عبر التاريخ الفنى المصرى، ويمكن للباحث أن يصل بالفن القبلى وعناصره إلى جذور العنصر الفنى وتأمّله فى أعماق الفكر المصرى القديم، وبالتالي فالفن هو مرآة اجتماعية وتاريخية يفرض عليها مراحل أساسية ومتصلة من تاريخ المواطن المصرى دون الخوض فى مستويات التأثير والتأثير.

إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام عملية الانتماء بين الفرد والجماعة، فهو يمثل فترة الإتمان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم، وبالتالي فإننا نلاحظ أن محور العملية الفنية في الفن المحلى القبطى في مصر، لم تكن نوعاً من الإنتاج الفردى، بل كان سلوك اجتماعى نتج عنه فن عام شمل المجتمع المصرى كله في فترة تجاوزت الأربعة قرون متصلة في حركة مستمرة من التطور، هذا الفن انتشر عبر سلوك المواطن المصرى العادى وارتبط به ارتباطاً روحانياً بصورة مميزة ولا سيما (الصور الجدارية والأيقونات)، كما يمكن اعتباره فن الديانة المسيحية في مصر حيث ارتبط في فترة المحنة التعصبية المذهبية به تماماً، وشارك الفن المواطن للمصرى في دفاعه عن ديانته ومذهبه بصورة انقلبت من مفهوم الفن الدينى إلى مفهوم الفن القومى (الوطنى) وبالتالي تلك المرونة التى تميز بها الفن القبطى، مرونة نابعة من محليته الشديدة ولتصالقه الكامل بمقدرات الشعب المصرى آنذاك وتلك النوعية من الفنون أطلق عليها علماء الاجتماع والتذوق الفنى "فن وليد عصره"، وبما أن الدين المصرى كان جزءاً أو ظاهرة أساسية في المجتمع، فالإنتاج الفنى المصرى آنذاك قد اقترن بأحاسيس الذوق العام الجماهيرى الذى تحدده ثقافته آنذاك ومتغيرات تاريخه، ولأن مصر بلد حضارية الأثر والتطور، فإن ضوابط وقيود العمل الفنى متصلة عبر عصورها تماماً، ومتأثرة بحالة اجتماعية دينية خاصة، ومن هذا المنطلق يمكن مناقشة الإنتاج الفنى بصورة أكثر واقعية تعيد للمواطن المصرى حقه في الإبداع الفنى في الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى المابع الميلادى.

مراجع الفصل الأول

مدخل حول الفن والامتغرات التاريخية والدينية

* حول الديانات والمعبادات التي تولدت على أرض مصر خلال الفترة البطلمية

الرومانية، انظر:

-إبراهيم نصحي، مصر في العصر البطلمي، ص ١٤٧ وما بعدها، ص ١٣٥

-١٣٩، عبد اللطيف أحمد علي، مصر والإمبراطورية الرومانية في ضوء الأوراق

السردية، ص ١٤٧ وما بعدها؛ مصطفى العبادي، مصر من الإسكندر الأكبر إلى

الفتح العربي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٦٧-٢٨٣.

* حول عبادة الإمبراطور وأصولها منذ العصر البطلمي، انظر:

إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ١٣٦-١٣٧؛ عبد اللطيف أحمد علي، نفسه،

ص ١٤٧-١٤٩.

-Chadwick, H., The Early Church, London, 1969, pp. 24 ff.

* حول ظروف مولد السيد المسيح والزراع حول تحديد تاريخ مولده، انظر:

-Eusebius, C. I. Ch. V. 1-6.

-محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ٨-٢٠.

* حول حركات التبشير بالمسيحية والرسل الاثني عشر تلميذاً والرسل المبعية في أقطار

العالم،

انظر:

-Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, P. 11 ff; Moreau, E.,

Histoire de L'Eglise, Tournai, Paris, 1931, pp. 5-12; Neill. S. A.,

History of Christian Missione, Aylesbury, 1966, pp. 20-32.

* حول ميعاد دخول المسيح، يمكن الرجوع للمراجع التالية:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ٨

٨-١٥؛ الأب متى المسكين، لمة سريعة عن رهبنة مصر ودير القديس أنبا

مقار، وادي النطرون، ١٩٨٥، ص ٥-٦؛ أبو الفرج بن الطيب، تفسير على

إنجيل لوقا، المجلد الثاني، ص ١١؛ القس منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية،

القاهرة، ١٩٨٣، ص ١١-١٤؛ جوزيف نسيم؛ مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ٣٩-٥٣.

- Hennecke, Edger, and W.Schneemelcher. New Testament Apocrypha, Vol. I (1963) Philadelphia, pp. 408. 413.
- Brown, R., E., The Birth of The Messiah, New York, (1977), pp. 203-205.
- Meinardus, O, Christian Egypt, Ancient and Modern, Cairo, (1997), pp. 1-2.
- Haenchen, E, The Acts of The Apostles, Philadelphia, (1971), pp. 169-170
- Girggs, C.W., Early Egyptian Christianity from its Origins to 451. C.E, Leiden, (1993). pp. 13-14.
- منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، القاهرة، (١٩٧٧)، ص ٦-١٠
- Bruce, F. F., The Acts of the Apostles, Grand Rapids, (1968), pp. 351-360
- Käsemann, E., Die Johannesjunger Von Ephesus, Zeitschrift für Theologie und Kirche, (1952), pp. 144-154. Spec., pp. 152-153.
- Metzger, B.M.A, Textual Commentary on The Greek New Testament, New York, (1971), pp. 466-469.
- Philo., Flaccus, 43
- Josephus, Opera Omnia, B.J. 11.385.
- Goodman, M., Jewish Prospelylizing in The First Century. In (The Jews Among Pagans and Christians in The Roman Empire = J.A.P. C.R.E.) London, (1992), pp. 53-56.
- Simon, M, et A., Beniot, Le Judaïsm et Le Christianism, Paris, (1964), pp. 212-215.
- Daniel, C, Esseniens, Zelote et Sicaires, Paris, (1966), Vol. 13. pp. 88-115.
- Bell, H.I. Evidences of Christianity in Egypt during The Roman Period. H. Th. R., 37, (1944), pp. 185-208, spec. pp. 190,204.
- Filson, F.V., A New Testament History, London, (1954), pp. 153-195.
- Kittel, G., Theological Dictionary of The New Testament. London. (1964) Vol. 11, pp. 877-888; VOL. IV. pp. 257-262. VOL.VII. pp. 278 -282.

-السنكسار القبطي، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص ١٤٠-١٤٢.
 -الأنبا يوساب، تاريخ الأباء البطركية بدون تاريخ، ص ١١-١٣ (وهو
 عبارة عن مخطوط قبطي باللغة العربية أطلق عليه اسم مخطوط فوه، كتب
 في القرن الثالث الميلادي).
 -كامل صالح نخلة، تاريخ القديس مرقس البشير، القاهرة، (١٩٥٢) ص ٨٦
 وما بعدها.

- Atiya, A. S, A History of Eastern Christianity, Notre Dame Univ.,
 press, (1968), pp. 25-28.
- Glauville, A., The Legacy of Egypt, Oxford, (1957), pp. 310-312.
- Franz, A. Ed., Christentum am Roten Meer, Zweiter Band, Berlin,
 (1973), pp. 297-299.
- Baus., K., From The Apostolic Community to Constantine,
 London, (1965), pp.127-128.
- Smith, M., "Clement of Alexandria and Secret Mark: The Score at
 The End of The First Decade. H. Th. R. 75. 4, (1982), pp. 449-
 461"
- Smith, M., Clement of a Secret Gospel of Mark, Cambridge,
 (1973), pp. 27-29.
- Bigg., C., The Christian Platonists of Alexandria, Oxford, (1968),
 pp. 151-153.
- Frend, W.H.C., Martyrdom and Persecution in The Early Church
 New York, (1965), pp. 164.pp.
- Jas Elsner. Imperial Rome and Christian Triumph, Oxford, (1998),
 PP.73- 75,79,103.
- Danielou, M., The Christian Centuries, London, (1973), Vol. I, pp.
 29-38.
- Lietzmann, H. A History of Early Church, London, (1651) Vol. I,
 pp.103-104.
- Harnack, A, History of Dogma, New York, (1961), Vol.2.pp. 31-
 38, 71-77.
- Roberts, C., H, The Christian Book and The Greek Papyri, J.,
 Th.S.50, (1949), pp.155-168.
- Roberts, C., H, Early Christianity in Egypt, Three Notes, J.E.A.40,
 (1954), pp.92-96.

- Roberts, C., H, Manuscript, Society, and Belief in Early Christian Egypt, London, Oxford, (1979), pp.30-32.
- Bell, H., I, and Skeat. T. C., Fragments of an Unknown Gospel and other Early Christian Papyri. London, British Museum. (1935), p. Berol. 6854; P.lond.130; P.Fay. 110; pp. 1-27, 39ff.
- Grenfell, B.P, and. A.S. Hunt, New Sayings of Jesus and Fragment of a lost Gospel from Oxrhynchus, New York, (1904), pp. 9-10; 39-47.
- Kenyon, F., G, The Text of The Greek Bible, 3rd ed., London, (1975), pp.8-9
- Finegan, J., Encountering New Testament Manuscripts, Eerdman of Wm. B, (1974), pp.27-29
- Reynoldes, L. D, and N.E. Wilson. Scribes and Scholars, A Guide to The Transmission of Greek and Latin Literature, 2nded, Oxford, (1975), pp.29-31
- Guillaumont, A., et ed. The Gospel According to Thomas, New York, (1959), PP.52-53.
- Hennecke, Edger, W. Schneemelcherm, op. cit., (1963), pp. 9-10, 39-47.
- Cross, F., I., The Oxford Dictionary of The Christian Church, New York, (1974), p. 626.
- The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices. Gospel of Thomas, VOL.11. 39:37; 40-42.
- Girggs, op-cit., (1993), pp. 25-31
- Bauer, W, A Greek-English Lexicon of The New Testament and other Early Christian Literature, Chicago Univ., (1954), pp.50-52.
- Kent, L. H., Jewish Inscriptions in Greek and Latin, ANRW. II. 20,2. Berlin, (1987), pp. 671-713
- Linder, A., The Jews in Roman Imperial Legislation Detroit, Mich. and Jerusalem, (1987), pp. 30-35.
- Goodman, M., op -cit., (1920), pp. 57-58
- Rajak, T., The Jewish Community and its Bounagies, in (J.A. P. C) London, (1992), pp. 9-28.
- Schürer, E, History of The Jewish Peoples in The Age of Jesus Christ., London, (1987), vol. 111, pp. 142, 470-474.
- Stern. M, Greek and Latin Authors on Jews and Judaism, vol. I (1974) Jerusalem. pp. 361-365.

- Allen, W. C, On The Meaning of "Προσλυτος" in the Septuagint, Expositor, Series. 4. No. 10, (1894), pp.264-274.
 Goodman. op. cit., pp. 62-36, 66
 -Edwards, J. R., The Use of "Προτερχεσθαι" in the Gospel of Matthew, J.B.L. 106, (1987), pp. 65-74.
 -Weitzman, M., From Judaism to Christianity, The Syriac Version of The Hebrew Bible., In (J.A.P.C), (1992), pp.147-171, spec., 150,159,161-164.

-تعرض لهذا الموضوع مجموعة من الكتاب المصريين وقد تنقروا على الاقتراح الخاص بدخول المسيحية إلى مصر أما من خلال ميناء الإسكندرية أو خلال صحراء سيناء قبل مجئ مرقس، انظر:

- محمد عبد الفتاح السيد، للمصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ٨-٢٠
 -مصطفى شبة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٣-١٤
 -القسيس ملسى يوحنا، نفسه، ص ٩-١٠، نعيم شقير، شبه جزيرة سيناء، القاهرة ١٩١٦، ص ١٠٩-١١٠، الباز العرينى، مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٣-٢٤.

*حول سيرة القديس مرقس وحياته حتى مجيئه إلى مصر، انظر:

- كامل نخلة، تاريخ مارمرقس، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٠-١٦، بتشر، تاريخ الأمة القبطية، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٠٠ ج١، ص ٢٣ وما بعدها؛ القس منس يوحنا، نفسه، ١٩٨٣، ص ١١-١٤ جوزيف نسيم، مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ٤٩-٥٣ وما بعدها؛ Aitya, op. cit., pp. 26-28.

- *حول الجدل في تحديد زمن وصول القديس مرقس إلى الإسكندرية، انظر: محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ١٢-١٩، جوزيف نسيم، ص ٤٩-٥٠، ملسى يوحنا، ص ١٣-١٤، بتشر، ص ٢٣-٢٥، موسوعة تاريخ الأقباط للمسيحيين، ج١، الشهداء - مرقس، ص ٨٢-٨٤؛ Aitya, op. cit., pp. 27-28.

- جوزيف نسيم، ص ٤٢-٤٤؛ منير شكرى، المسيحية وما تدين به للقبط، مقالة في رسالة مارميثا الخامسة "الإسكندرية" ١٩٥٤، ص ٥٧-٥٨، يجب أن نشير كذلك إلى رمزية الصليب الذى أصبح من الرموز الأساسية للدين الميحيى والتأثر بعلامة عنخ الفرعونية بشكلها المصرى، انظر:

-Aitya, op. cit., pp. 20-21; W. De Gruneisen, *Le Caractéristiques de L'Art Copte*, Florence, 1922, pp. 72-73.

وهناك مقالة حول تأثير الطابع الأخلاقي المصري القديم على الأقباط من خلال بعض الماديات والتقاليد القديمة والتي حاول الأقباط الحفاظ عليها بنفس مفهومها.

- Sobhy, G., *Notes on the Ethnology of the Copts considered From the Point of view of their descentance From Ancient Egyptians*, B. S. AC. I, pp. 43-59.

-منير شكرى، المسيحية وما تدين...، ص ٦٠-٥٩.

-حول إنجيل مرقس الذى وضعه باليونانية فى الفترة ما بين عامى {٥٤-٥٨م}، والاعتقاد بأنه قد ترجم إلى اللغة المصرية القديمة، انظر:

-كامل نخلة، نفسه، ص ٨٦-٨٧، منسى يوحنا، ص ١٤-١٥.

-Aitya, op. cit., pp. 25-26; H. Dunne, J. *Education in Egypt and the Copts*, Tom, VI. BSAC. pp. 91-108.

-Eusebius, II. XVII. 1-2, XXIV. 1; Pallia, J. J. *Alexandrie aux Premiers Siecles du Christianisme*, B.S.A.A. 1964, p. 19; Stanley, A. P., *Lectures On The history of The Eastern Church*, 1924, pp. 16-17.

أيضاً: بتشر، ج١ ص ٢٧؛ الفريد نبلر، فتح العرب لمصر، ص ١٣٢٣ منسى يوحنا، ص ١٥-١٦.

-أنشأ القديس مرقس المدرسة اللاهوتية وأقام يسطس رئيساً عليها، وقد ذكر أنها كانت تسمى المدرسة "الكاتشيسيس" أى تعليم قواعد الإيمان بالسؤال والجواب Catechist، وكان الفرض من إقامتها تبسيط الديانة المسيحية، حيث لقي الدين المسيحى مصاعب جمة بالإسكندرية، بسبب تأثير الديانة اليهودية والوثنية على الفكر الدينى آنذاك، فضلاً عن ازدهار جامعة الإسكندرية فى مجال العلوم الدينية والفلسفة، الأمر الذى أنشأت من أجله المدرسة اللاهوتية للذين يريدون أن يفكروا فى الدين ومعرفة أصوله والإيمان به عن اقتناع، وحول نشأة المدرسة اللاهوتية، انظر: منسى يوحنا، ص ٢٤-٢٥، مراد كامل، من تقليدناوس إلى دخول العرب، ص ٢٣٨، السيد البار المرنى، مصر البيزنطية، ص ٢٧٠ وما بعدها، مراد كامل، القبط فى ركب الحضارة العالمية، مقالة فى رسالة مارمينا الخامسة، الإسكندرية، ١٩٥٤، ص ٢٥-٢٧.

-Mostafa El Abbadi, A Sidelight on the Social Life of Ancient Alexandria, C. A. Alexandria, IV, Fasc., 3, 1964, pp. 84-49.

-تعرض لظاهرة الاضطهادات الرومانية العديد من المؤرخين وعلماء الدراسات القبطية بالرغم من اختلاف الآراء وميول كل منهما حسب المذهبين الأرثوذكسية والكاثوليكية مما يلزم الحذر عند تناول التفسيرات التي تعرضوا لها، إلا أننا تناولناها من خلال المصادر الأساسية وبالرجوع إليها في بعض التفسيرات الخاصة بموضوع الاضطهادات وأهم تلك المراجع المصدر الأساسي لتلك الفترة للمؤرخ لوسابيوس الذي زار الإسكندرية ومصر في عهد الإمبراطور دقلديانوس وعاصر فترة ما بعد الاضطهاد.

-Eusebius, C., Historia Ecclesiastica, II. 25-26; III, 17-22; IV. 1-4, V; VII-VIII.

كذلك كتابات المؤرخ ساويرس بن المقفع (٩٥٠-١٠٣٠) في كتابه عن تاريخ البطركية أو سير البطركية وله نسخة محفوظة في المتحف القبطي (مكتبة المتحف) وأخرى في مكتبة دير القديس مقار بوادي النطرون، نشرة Evetts مارس ١٩٠٤.

-Ibn., El Makafa, S., History of The Patriarchs of Coptic Church of Alexandria, Evetts, Paris, 1904, pp. 15 ff.

-أيضاً كتب السنكسار القبطي "الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين" وضعه الأنبا بطرس الجميل والأنبا ميخائيل والأنبا يوحنا، طبعة ١٩٧٩، القاهرة.

-ومن العلماء الذين تعرضوا للاضطهادات وأثارها على الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية آنذاك، انظر:

-Stanley, A. P., Lectures on the History of the eastern Church, 1924, pp. 16 ff; Budge, E. A. W., Coptic Martyrdoms in The Dialect of upper Egypt, London, 1915, pp. 253 ff; Chadwick, H., op. cit., p. 241. ff; Guettée, Histoire de L'Eglise, III. (Paris, 1886) pp. 264-274.

-كذلك من الكتاب المصريين الذين تعرضوا بحياد تام لفترة الاضطهادات الرومانية، انظر: سليم نسيم، تاريخ التربية القبطية، القاهرة، ١٩٦١، ص ص ٨٤-١٨٨ زكى شنودة، تاريخ الأقباط، الجزء الأول، ص ص ١٠١ وما بعدها؛ مراد كامل، من دقلديانوس... ص ص ١٩٨-٢١٠ عمر كمال توفيق، تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، الإسكندرية

١٩٦٧، ص ٢٩ وما بعدها؛ السيد البار، نفسه، ص ٥٨-٦٢ جوزيف نسيم،
نفسه، ص ٨٥-٩٠.

* حول الاضطهادات فيما قبل ويد سيقروس، يمكن الرجوع إلى:
-Eusebius, VI, 40-60; Atiya, op. cit., 35-38; Burge, op. cit., pp. 362-366; Chadwick, op. cit., p. 24-25; Glanville, S. R. K., The Legacy of Egypt, Oxford, 1967, pp. 300-303.

-منسى يوحنا، نفسه، ص ٦٢-١٨٦ جوزيف نسيم، ص ٧٥-٧٧؛ بتشر، تاريخ
الأمّة، ص ٩٦-١١٢؛ إبراهيم نصحي، مصر في عصر الرومان، الحضارة
المصرية القديمة، ص ١٢٢-١٢٣؛ ١٦٥-١٦٨.

* حول اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ١٩٨ وما بعدها؛
بتشر، نفسه، ج١، ص ١٦٩ وما بعدها؛ منسى يوحنا، نفسه، ص ١٧٧-١٧٩؛
جوزيف نسيم، ص ٨٥-١٨٩ مصطفى شيحة، نفسه، ص ٦٧.

-Eusebius, VII, 1-17, Chadwick, op. cit., p. 121 ff; Budge, op. cit., pp. 253 ff.

-حدد المصريون المسيحيون بدء تاريخهم بيوم ٢٩ أغسطس عام ٢٨٤م الذي استشهد فيه
الكثير منهم من جراء اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ١٩٩-٣٠٥؛
الفريد بتلر، ص ٣٣٠-٣٣٥؛ جوزيف نسيم، ص ١٨٧ عمر كمال
توليق، ص ٢٩-٣٢؛ أيضاً:

-Runciman, S., Byzantine Civilization, London, 1948, pp. 23-34.

* حول نص مرسوم ميلان الذي أصدره الإمبراطور قسطنطين، انظر:
-Eusebius, X, 5-6 لذلك قررنا، بقصد سليم مستقيم، أن لا يحرم أي واحد من الحرية
لاختيار واتباع ديانة المسيحيين، وأن تعطى الحرية لكل واحد لاعتناق الديانة التي يراها
ملائمة لنفسه، لكي يظهر لنا الله في كل شيء لطفه المعهود وعنايته المعتادة.

* حول جولييان والثورة التي استمرت من عام ٣٦٢ حتى ٣٩٥م، انظر:
-Atiya, op. cit., p. 32-33.

-جوزيف نسيم، ص ٨٨-١٨٩ منسى يوحنا، ص ١٨٣-١٨٥؛ السيد البار، ص ٥٨-٦٢،
وما بعدها.

* حول البدع والهرطقة الدينية التي واكبت ظهور وانتشار الدين المسيحي، انظر:

-Eusebius, V., 1-28; VI, 26-39, VII. 11, 29, 33, 38, Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, pp. 21-25; Atiya, 39-40, 71-78.

-عمر كمال توفيق، ص ٥٦-٦٦؛ منسى يوحنا، ص ٥٤-٥٩؛ بشر، ص ٧٥

وما بعدها؛ موسى، ميلاد العصور الوسطى، ص ٧ وما بعدها.

-عمر كمال توفيق، ص ٥٦-٧٥؛ جوزيف نسيم، ص ٨١-٨٢.

-Eusebius, III, 28, Atiya, op. cit., p. 40-1; M. EL. Abbadi, op. cit., pp. 48-49; Hardy R.E., Christian Egypt, N. Y., 1952, p. 13; Daoud, D. A., Alexandria and The Early Church Councils, C. A. Alexandria, Serie., 11, Fasc., 3, 1964, pp. 51-ff.

*حول طبيعة السيد المسيح والجنل الذى ثار حولها، انظر:

-منسى يوحنا، ص ٥٥-٦٥؛ راغب عبد النور، أوريجانوس {١٨٠-٢٥٥م}، فى

رسالة مارينا الرابعة، الإسكندرية، ١٩٥٠، ص ٢٥-٣٦؛ أنطانيوس الرسولى،

مقالة فى رسالة مارينا الرابعة، ١٩٥٠، ص ٤٩ وما بعدها.

-Fowler, M., Christian Egypt, London, 1901, pp. 26-28, 34-39; Neale, J. M. A., History of The Holy Eastern Church, London, 1873, pp. 138 ff.

-Stanley, op. cit., pp. 100-103; Atiya, op. cit., pp. 46-48; 60-70.

-طبيعة واحدة لله الكلمة المتجسد وهى طبيعة واحدة فى طبيعتين أصلاً، وهو المذهب القبطى، انظر:

-Atiya, op. cit., p.70; Lane- Poole, St., A history of Egypt in the Middle Ages, London, 1936, pp. 2-3.

-أطلق الأقباط على البطركة اليونانيين أتباع الملك أن الإمبراطور اسمهم "ملكائى"، بشر،

الأمة القبطية، ص ٦٠-٦٢؛ عمر كمال، ص ٦٤.

-يذكر المؤرخ رانسيمان أن الأقباط اعتبروا الإسلام قريب إلى مبادئهم ومعتقداتهم من تعاليم

مجمع خلقدونيا المسكونى، انظر:

-Runciman, op. cit., p. 41.

متى المسكين، المرجع السابق، ص ١١٢ Atiya, op. cit., p. 49, 52-53.

-Gregrius, B., The Catechetical at Theological School of Alexandria, Artiche in St., Mark and The Coptic Church, Cairo, 1968, pp. 77 ff.

-أول من سجل تقسيم للكنيسة الأماسية لظاهرة الرهينة إلى نظامين للشركة والتوحد كان

القديس يوحنا كاسيان الذى زار مصر عام ٣٨٥م وسجل مناظرات العديد من

المتوحدين، إلا أنه لم يدرك للنظام الثالث الذي يجمع بين النظامين معاً، انظر: يوحنا كايسان، المناظرات، تعريب: تادرس يعقوب، بدون تاريخ، المناظرة الثامنة عشر، ص ٤٤٩، ولقد اتبع القديس جيروم نفس المنهج في رسالته إلى أوستكيو وابنته بولا، في كتابه N. P. N. Faithars, Vol. 6, p. 21، ولقد أشار إلى النظام الثالث تجمع متوحدين إلا أنه ذكر أنهم كانوا قلة انتهوا سريعاً، ولمزيد من التفاصيل حول حياة الرهبان للنظامين المشتركة والتوحد، معاً، انظر:

-القديس بولا البراموسي، الهوستوريا موناخوروم، القاهرة، بدون تاريخ؛ وابت، تاريخ الرهبنة القبطية، تعريب: بولا البراموس، الجزء الثاني؛ عمر طوسون، أديرة وادي النطرون، القاهرة، ١٩٣٠؛ وزكي تلوذروس، في صحراء العرب والأديرة الشرقية، القاهرة، ١٩٢٩، الأبا متلاوس الأسقف العام، سمو الرهبنة، ط٣، (١٩٩١)؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهبنة للديرية في مصر، للقاهرة ١٩٨٣؛ حنايا الميراني؛ القلايى السكني مع الله، دير البراموس، (١٩٩٢).

-عن المساكن الرهبانية:

يبدو أن هذا النوع من المساكن الرهبانية هو أول ممكن للمسالك الأوائل الذين استخدموا الكهوف والمغائر ككنيسة يقيمون فيها صلواتهم، ومن أشهر المغائر الأثرية مغارة القديس مكاريوس السكندري في وادي النطرون (Budge, Ius., Hist., Vol. I, Ch. VI. P. 120) ومغارة القديسين الأبا أنطونيوس والأبا بولا في الصحراء الشرقية، N. P. N. Faithars, The Life of First Hermit, Vol. VI, p. 301، وهناك مغارة الجفتون على شاطئ البحر الأحمر عثر بها على آثار قيام حياة نسكية قديمة، انظر: Meinardus., Monkis & Monasteries, pp. 86-87، كذلك انظر جوزيف نسيم، بستان الرهبنة، ١٩٨٦، ص ١٧؛ الراهب القس صموئيل الميراني، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية في مصر، ص ٤١٦؛ وأيضاً:

-Walkers, C., Monastic Archaeology in Egypt, p. 107.

- من أقدم ما بنى في عهد باخوميوس في منطقة طباتسين بالقرب من دندرة - القمص أشعيا ميخائيل، حياة الشركة الباخومية، ص ٢٧١، Budge, op. cit., Vol. I., Ch. VI.

P. 191 وهناك مناطق عديدة لدراسة التلالى فى وادى النطرون وكالبا وقلاى خاصة

بأديرة القديس شنودة بسوهاج، انظر: حنايا المريانى، نفسه، ص ٤٩-٥٢.

Budge, W., The Paradise of the Holy Fathers, Vol. I, p. 14.

سكان الأتبا بولا يعيش داخل مقبرة قديمة أيضاً فى الصحراء الشرقية، انظر: القصص لوكا

الأطوانسى، الأتبا لطنونيوس ويولا، ص ٨١، كذلك أثبتت الاكتشافات فى منطقة طيبة

ووادى النطرون أن بعض المقابر القديمة قد استخدمت بغرض سكنى الرهبان، ومن

بين تلك المقابر داجا Daga من الأسرة الحادية عشر فى طيبة بالأقصر وهى النواة

التي أنشأ على غرارها دير أبيفانيوس الذى أصبح مركزاً يضم قلابة كاملة، انظر:

Walters, op. cit., pp. 103-104.

- من أشهر المعابد التي استخدمت بغرض الرهينة معبد الدير البحرى ومعبد هابو وبعض

المعابد والهياكل فى مدينة أوكسينخوس ومعبد القصر؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهينة

الديرية فى مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٢٠١ الهوستوريا موناخورم، ص ١٩١

صموئيل المريانى، الفن القبطى والتأثيرات الفرعونية، ص ١٢-١٣.

- أول من عاش على عمود هو القديس سمعان العمودى المريانى (٣٨٩-٤٥٥م) وقضى

٣٧ عام من حياته فوق العمود الذى يبلغ طوله اثنى عشر ذراعاً، وهناك قديس آخر

يسمى باسم أغاثون (أغاثوا) العمودى من تانىس وقد قضى ٥٠ عاماً على عمود فى

منطقة وادى النطرون.

-انظر: استيفانس حداد، تاريخ الكنيسة أنطاكية، منشورات النور، ص ١٥٠٤ ربييه

باسيه، السنسكار القبطى اليمقوبى، تعريب: صموئيل المريانى، ج١، ص ٢٢.

-كاليا قرية قديمة اسمها برونوج وتبعد عن مدينة دمنهور حالياً ١٤كم، أما عن اسم

نتريا، فهو جاء من شهرة المنطقة باستخراج ملح النطرون، انظر:

-Cheneau, Les Saints d'Egypt, I, p. 474.

*حول كاليا، انظر: ليفلين وايت، تاريخ الرهينة القبطية فى الصحراء الغربية مع

دراسة للعالم الأثرية والمعمارية لأديرة وادى النطرون وما حولها منذ القرن الرابع م

وإلى النصف الأول من القرن الـ ١٩م، تعريب: القص بولا البراموسى، ج١ ص ١٠

*حول أديرة وادى النطرون، انظر: عمر طوسون، نفسه، ص ص ٢٣ وما بعدها؛
منير شكرى، أديرة وادى النطرون، رسالة مارمينا الخامسة، ١٩٦٢، ص ص ١٠ وما
بعدها؛ موريس مكرم، الأديرة الغربية، ص ص ٥٧ وما بعدها؛ عزيز سوريال عطية،
نشأة الرهبنة المسيحية، رسالة مارمينا عن للرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١-٣٨؛
أيضاً:

-White, E., The Monasteries of Wadi'n Natrun, 2. Vols., N. Y.,
1926-1933; Atiya, op. cit., p. 61 ff.

*حول الحياة والرهبنة والديرية عموماً في مصر، انظر: بجانب الهوامش السابقة، منير
شكرى، آباء البرية. ما كتب عنهم وما لهم من أثر عالمي؛ رسالة مارمينا عن الرهبنة
القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١٤ وما بعدها؛ مصطفى شبيحة، نفسه، ص ص ٢٠٠ وما بعدها؛
حنانيا السرياني، نفسه، ص ١٥، ٨٦.

-Minardus, O., op. cit., p. 80 ff.

-Worrell, A., Short Account of The Copts, Michigan, 1945, pp. 8-9.

*حول مقارنة بين للحروف المصرية الساكنة والحروف المتحركة في اللغة القبطية،
انظر:

-Gardiner, A., Egyptian Grammar, Oxford, 1979, pp. 5-6.

-Worrell, op. cit., p. 8.

-بهاور لبيب، لمحات من الدراسات المصرية القديمة، ط ١٩٤٧، ص ١٤٠.

*حول الفن والمجتمع المصري، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المتغيرات التاريخية في خلال القرنين الثالث
والرابع الميلاديين وأثرها في الفن المصري، (دراسة حضارية)، رسالة دكتوراه،
جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٨)، غير منشورة، ص ص ٢٢٨ وما
بعدها.

الفصل الثانى

العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر

تعتبر مسألة البحث عن حدود معمارية محددة لممارسة العقيدة المسيحية فى الفترة المبكرة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين من الأمور الصعبة التى تعوقها أسباب وعوامل كثيرة من أهمها تواضع الشكل والحجم والتصميم الهندسي والمعماري المستخدم من قبل تلك الفئة تحت ضغوط اجتماعية مثل الفقر والاحتلال الروماني وغياب الوعي الديني والاجتماعي. وقد يندرج ضمن تلك الأسباب أيضاً وبصورة واضحة غياب الأمور الطقسية وتحديدها بصورة موحدة وثابتة فى الفترة المبكرة، وهو الأمر الأساسى وراء عدم تحديد هيكل معماري بمواصفات خاصة تمارس فيها العقيدة بحرية كاملة. هذا فضلاً عن أنه إذا كانت هناك أمثلة معمارية كنسية أو دينية ورد ذكرها عند أغلب المؤرخين المسيحيين المبكرين، فإننا نجد أنها قد تغيرت تماماً بعد الاعتراف بالمسيحية فى بداية القرن الرابع الميلادي، ولم تستطع تلك الأمثلة المعمارية أن تقاوم عوامل الزمن أو التوسع المسيحي المنشود فى تلك الفترة. فتم إلغائها وتحليلها، وبالتالي لا نستطيع أن نقف على أرض ثابتة فى تحديد هوية معمارية دينية فى مصر خلال تلك الفترة المبكرة^(١).

نحاول فى هذا الجزء إلقاء الضوء على ما تبقى من الأمثلة المعمارية القبطية فى مصر والمتصلة بالممارسة الطقسية أو الجنائزية، وذلك من خلال محاولة إثبات تفاعل تلك الأمثلة والبيئة المصرية وتأثير العناصر الوطنية فى تحديد الشكل المعماري المناسب لعملية الأديرة والكنائس وديار الخدمة المختلفة.

أولاً : الهوية المعمارية القبطية المبكرة

مما لا شك فيه أن هناك صعوبة فى تحديد هوية معمارية قبطية فى مصر خلال الفترة المبكرة، ولعل من أهم الأسباب التى أسهمت فى ذلك هو عدم وجود شكل معماري محدد يتفق مع العقيدة المسيحية المبكرة منذ بداية انتشارها فى مصر، ولعل هناك عناصر أساسية كونت معايير تلك الصعوبة^(٢) ويمكن إيجازها فى العناصر التالية:

العصر الأول: يتصل بمسألة التصاق المسيحية منذ بدايتها الأولى مع العقيدة اليهودية، وتأثرها المباشر إلى حد ما بالممارسات الطقسية اليهودية، حتى أصبح هناك تأكيد خاص بالمجتمع اليهودي فى التكوين المعماري الديني لشكل الكنيسة فغابت بذلك عنصر الاستقلالية المعمارية للعقيدة الجديدة منذ بدايتها ولفترة طويلة بعد الاعتراف بها فى القرن الرابع الميلادي.

العصر الثاني: قد يتصل بالثغور الروماني فى العمارة وهندسة البناء، فقد أسهمت حركة التطور العمراني الكبيرة والنفوذ من ناحية التصميم والتنفيذ للعمارة الرومانية على إضفاء مفهوم الاحتواء على النماذج المعمارية المقترحة من قبل المسيحيين، وبالتالي كان من الصعب علينا تحديد هوية العمارة المسيحية خارج عباءة العمارة الرومانية، وهو الأمر الذى جعل هناك اختلاط كبير عند الباحثين فى الانماج الحادث فى العمارة القبطية بين النظام البازيليكي ومفهوم ممارسة العقيدة فى المنازل المصرية المعاصر للأحداث آنذاك.

العصر الثالث: جاء بصورة تلقائية - وإن يبدو فى أغلب الأحيان من أهم العناصر فى تحديد هوية العمارة القبطية - وهو متعلق بمسألة التكيف العمراني وتفاعله مع عناصر البيئة والثقافة والموروث الحضاري، وذلك من خلال استغلال واستخدام وتعديل المكان أكثر من مرة وبمكانيات بسيطة وأفكار هندسية متواضعة وبشكل يلائم مفهوم العمارة الطقسية المسيحية الممارسة فى مصر بخصوصية شديدة. تلك الظاهرة أسهمت إلى حد ما فى توقف حركة الإبداع الجمالي عند المصريين الأقباط، والتي واكبت أيضاً تدني المستوى الاقتصادي لفئة فقيرة ومتواضعة ومحتلة، ونادراً ما كان

بيتهم ألباط على مستوى اقتصادي عالي يستطيعون إقامة صرح ديني متكامل له سمة إبداع فني وجمالي آنذاك.

هذا الأمر جعل القاطنين على بناء الصرح المعماري القبطي يستعينون بنماذج معمارية قديمة، بذلت بالاستعانة بالمعابد الصغرى ثم الكبرى وتعديل الأماكن الفسيحة بداخلها بعناصر ومواد معمارية بيئية مثل بناء حجرات وأسوار بالطوب اللبن وعليها طبقة رقيقة من الملاط الأبيض (الجص)، وذلك من أجل إعدادها كموقع ديني مسيحي محلي مناسب آنذاك، ولم يبالوا أو يرفضوا العقيدة المصرية القديمة في المعبد والمعبد والطقوس، حيث مثلت لديهم نموذجاً للموروث الشعبي - الديني الذي اعتبر أساس معرفي للعقيدة الجديدة وترك تأثيره الكبير في العقيدة وطقوسها وعمارتها وفنونها عموماً.

الأمثلة الدالة على ذلك كثيرة (سوف نستعرضها لاحقاً) ولكن يهنا هنا التركيز على الإقامة الدينية والسكنية داخل المعابد المصرية القديمة، فقد هيا ذلك نوعاً من التأثير المعماري في العمارة القبطية مثل الصالة الكبرى والممرات الجانبية، فناء الأقداس (الهيكل) للمذابح، صالات الأعمدة، البهو الخارجي، المداخل المنكسرة وغيرها من التأثيرات المعمارية. بل أن الأمر وصل إلى حد استقطابهم لعناصر معمارية متكاملة يجلبون معظمها من المعابد القديمة أو المقابر المجاورة لمكان إقامتهم، فجاءت الأعمدة الجرانيتية وتيجانها، والأفريسز النحتية بما عليها من نقوش هيروغليفية استخدموها إما في بناء درج السلالم أو أسوار أو دعائم هيكلية بين الحجرات، كذلك المذابح القديمة التي عدلت لتواكب طقوس المنبح في العقيدة الجديدة. وبالتالي فإن انتقال عناصر معمارية قديمة واستخدامها مرة أخرى في العمارة القبطية، قد ترك تأثيراً كبيراً في إضفاء صفة المحلية للطرز المعمارية المنمذة في مصر عبر عصورها، وهو الأمر الذي يقف عائقاً أمام آراء الحيد من الباحثين الذين بحثوا عن أصول العمارة القبطية في مصر سواء في الجانب الكنائسي أو الليري، فالبعض ذهب - في إصرار غريب - إلى التأثير البيزنطي أو السوري، ويبدو أن مفهوم الإصرار هنا جاء برؤية سياسية (قديماً)، ولكن يكفي للرد على هؤلاء أن هناك محلية وطبيعة مصرية في مفهوم الشكل المعماري الذي يتفق مع الجوانب البيئية والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، وهو الأمر

الذى بدوره يختلف عن مفهوم العمارة البيزنطية التي بدورها تختلف في ظروفها البيئية والاجتماعية عن مصر. فإذا فرض أن انتقلت عناصر فنية من بيزنطة إلى مصر واستقرت وانتشرت - يجب الاهتمام بمفهوم الاستقرار والانتشار والتكرار - فهي بالتالي قد لاقت قبولاً في جوانب الذوق العام المصري واندمجت معه، وهو ما يمكن تسميته بالاستقطاب والهضم والاندماج، ولكن هل يمكن أن نطلق عليها آنذاك تأثير بيزنطي؟ إن فقدت سارت تلك الجزئية ضمن عناصر معمارية مصرية مندمجة معهم بصورة طبيعية تخدم مفهوم المحلية الخاصة في مصر، وخير دليل على ذلك أن المصري المسيحي في العصر الروماني المتأخر كان يمارس العقيدة المسيحية في أي مكان تطأه قدماء، ولم يبال بأهمية المكان أو تكوينه المعماري، تلك الظاهرة جعلته لا يبالى بالعناصر المعمارية سواء المحلية أو الوافدة، حيث تركت تلك الظاهرة تأثيراً في إدراكه للمكان في الشكل والتصميم، وجعلته قادراً على ممارسة الطقوس المسيحية في سراديب أو مقابر أو معابد وثنية أو أمام حنية بينها في منزله الريفي المتواضع.

من هنا يمكن القول بأن العمارة القبطية المبكرة لم تكن لديها المبررات الكافية لاستقطاب طرز معمارية وافدة من بيزنطة التي لم تتكون بداخلها مستويات ثقافية أو حضارية أو معمارية مناسبة حتى نهاية القرن الرابع الميلادي تستطيع أن تصدرها لمجتمع حضاري لديه أمثلة شامخة وقائمة ومعاصرة له. وبالتالي فإن مفهوم الأصالة المحلية في العمارة القبطية يمكن بسهولة إدراكه في العديد من الأمثلة التي سوف نوردتها في هذه الدراسة، ولكن هدفنا البحث عن خصوصية محلية لهذه العمارة في مصر.

خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، تبدأ حركة انتشار الكنائس والأديرة في مصر، وعلى الرغم من أن تحديد تلك البداية جاء من قبل المصادر الأثرية المتوفر لدينا حتى الآن، إلا أن هذا لا ينفي وجود كنائس مبكرة قبل هذا التاريخ^(٣)، ولكن التطور المعماري للكنيسة أو التكوين الديري قد نستطيع أن نميزه ونحدد ملامح تطوره منذ القرن الخامس الميلادي. وقد واكب هذا الانتشار أن المسيحية انتقلت من مفهومها الخاص بحرية العبادة عند الأفراد إلى هيمنة كنسية مقننة ومقيدة، وبالتالي فإن ظهور الكنائس الكبرى لاستيعاب أعداد كبيرة من المؤمنين الذين يتوافدون عليها لتقديم

الصلوات وممارسة العبادات تحت سلطة الكنيسة والأساقفة المحينين، قد ألزم ذلك تحديد أماكن كبرى يمينها مع استحداث نماذج معمارية متطورة تواكب الظروف البيئية والمناخية وتحقق مفهوم السيطرة للكنيسة في ظل الصراعات المذهبية خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

ويبدو أن إحساس المصريين بالضغوط اللاهوتية والإنشغاف للمذهبية قد أثر على زيادة مفهومه السلطوي في السيطرة على عقيدتهم والدفاع عنها وعن مريدتها حتى لا ينفصلوا عنهم، وبالتالي انتشرت الأبرشيات في معظم المدن المصرية آنذاك. على الرغم من ذلك فإنه من الصعب حتى الآن تحديد أغلبها، والتي كانت تحوى على عدد كبير من الكنائس لا نستطيع أن نثبت الشكل المعماري الخاص بها حتى الآن إلا من خلال أقوال المؤرخين المسيحيين أو العرب، فعلى سبيل المثال لم يعثر على أطلال كنيسة واحدة في مدينة الإسكندرية على الرغم من كونها صاحبة الفكر المسيحي في حوض البحر المتوسط في تلك الفترة^(١)، ويمكن قياس ذلك على أغلب المدن المصرية الأخرى التي شهدت مرحلة تطور وتغيير عمراني كبير بعد الفتح العربي. فالاكتشافات الحديثة قد حددت إلى حد ما ملامح بعض الكنائس في مدن مثل ألتينوبوليس تتفق مع ملامح بقايا كنيسة هيرموبوليس ماجنا^(٢)، وتعطينا نموذج لعمارة القرن الخامس الذي يمزج بين مفهوم العمارة المصرية القديمة والعمارة الهلنستية- الرومانية، وهو اندماج نابع من محلية شديدة الخصوصية جاءت لتلبية متطلبات شعائر دينية جديدة، وبالتالي كان من الضروري وجود صالة كبرى واسعة لاجتماع سكان البلدة أو الإقليم لا يمكن حمل سقفها على الحوائط فقط، فكان لابد من زرع أعمدة بداخلها، والنموذج الديني القريب إليهم آنذاك هو صالة الأعمدة الكبرى في المعابد المصرية، والتي كانت تعتبر باعنا للرهبة والقداسة، وبالتالي مفهوم البازيليكا لم يكن بالضرورة تأثير روماني، فهو مصري في المقام الأول، بينما استخدمت التكوينات المعمارية (الهلينستية - الرومانية) لكونها اللغة المعمارية الممارسة في مهنة البناء والتشييد آنذاك، وكذلك إمكانية تنفيذها لكونها سمة عصرية وسريعة التنفيذ وقابلة للتكاليف، وهو الأسلوب الواقعي في مفهوم العمارة المحلية في مصر آنذاك، فالحديد من المدارس الفنية المعمارية في مصر قد

ازدهرت خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين بإنتاج نماذج معمارية تواكب تطور العقيدة المسيحية المحلية المصرية الطابع.

ومع دخول العرب إلى مصر في منتصف القرن السابع الميلادي، شهدت البلاد حركة غريبة من الهجرة والتبديل والانكماش التوسعي في العمارة الدينية المسيحية، وبدأت حركة الانتقال تساهم في تغيير الطبوغرافية العاملة لمواقع الكنائس والأديرة حتى أن حركة البناء بعد الفتح العربي قامت على أنقاض الكنائس والأديرة الماضية، الأمر الذي ساهم بصورة فعالة في زيادة صعوبة البحث عن مضمون معماري مستقل، كما أنه ألغى بظلاله الكثيفة على الوصول إلى حركة تطور معينة في ظاهرة معمارية، ولم يكن التغيير والاستحداث المستمر بعد الفتح بهدف ديني أو فني، فيمكن القول بأن ظاهرة العشوائية المعمارية الواضحة في العمارة القبطية تزيد من قوة العنصر المستخدم، وتواكب عشوائية انتشار المسيحية ومراحل تطورها الكبيرة في مصر، وهو ما يمكن تقديمه كرد على أصحاب التأكيدات البيزنطية أو الخارجية.

ثانياً: عمارة الكنائس ودور العبادة

اتجهت المباني الكنسية في مصر لمواجهة تجمعات المؤمنين الذين يتوافدون من أجل إقامة الصلوات وممارسة الطقوس والعبادات شأنهم في ذلك شأن أسلافهم المصريين الذين كانوا يتوافدون على المعابد الشعبية لممارسة الشعائر الدينية. ومن المؤكد أن هناك ثمة علاقة بخصوص مكان العبادة بين المصريين، وأن الاتجاه إلى المعبد مثل الاتجاه إلى الكنيسة، بل أن المتابع للوجود المسيحي في المعابد المصرية القديمة يجد أن هناك حالة من الإصرار عند المسيحيين الأوائل على اعتبار أن المعبد القديم أو المقبرة هي المكان المقدس الوحيد على أرض مصر، وبالتالي ترك ذلك تأثيراً واضحاً في التكوين المعماري لشكل البناء المقدس الخاص بالمسيحيين المصريين. هذا الاتجاه لا يتعارض مع مفهوم التخطيط البازيليكي الذي رغب العديد من العلماء أن يحددوا به مخططات الكنائس المصرية المبكرة، ولكن مناقشة هذا التخطيط وتطور عناصره المعمارية لابد أن يكون مقترنة بعنصر البيئة والمجتمع في مصر، ولا يمكن مناقشتها بمفهوم الهندسة المعمارية عالمية الطابع ذات الصمة الغربية البعيدة عن البيئة

وتفاعلها مع المجتمع المصري. وبالتالي يجب الاعتراف بأنه ليس هناك طرازاً محدداً عالمي الطابع اتخذ في مصر كنموذج لمصارة الكنائس، فقد اختلفت النماذج المعمارية من إقليم إلى آخر، فالطرز كانت متعددة منها، البازيليكى، والتبتي، والبازيليكى المقبب، والمربع ذو قبة، والدائري وغيرها، وجميعها نظم معمارية متكاملة كشفت عن عناصر فنية تزيد من قوة التأثير المطلق في التكوين المعماري الكتسمي في مصر، في مناطق باويط وكالبا وسقارة وغرب الإسكندرية وغيرها من المدن المصرية، وسوف نحاول هنا أن نستعرض تلك الظواهر المعمارية وتوضيح مفهوم تطورها حتى الفتح العربي.

تتخصص الأمثلة القليلة التي يمكن من خلالها تتبع ظاهرة بناء الكنائس القبطية في مصر في مناطق هيرموبوليس ماجنا (الأسمونين) والديرين الأبيض والأحمر بسوهاج، دير أبو مينا بمريوط، نماذج كنسية عثر عليها في باويط وسقارة وكالبا، بالإضافة إلى أمثلة أخرى حديثة الاكتشاف في بلوزيوم وأنتينوبوليس، كذلك في منطقة شمس الدين (بالواحة الخارجة) ودير الحجر (بالواحة الداخلة)، وفي حفائر دير النفلتون Naqlun بالفسيوم، وبعض المقابر التي تحولت إلى كنائس في أهناسيا، الكنيسة الكبرى في كالبا QR 195^(٢)، تلك الأمثلة تحقق مفهوماً مفاده أن نظام الكنائس المستقل لم يكن معروفاً في مصر إلا بعد الاعتراف بالمسيحية حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي.

أما البداية أو مفهوم المبنى الديني العقائدي قبل تلك الفترة، فيحتل أن يكون قائماً على مفهوم تعديل أحد المباني العامة أو الخاصة مثل المنازل أو المعابد القديمة أو المقابر أو السرايب من الفاحية المعمارية وذلك بإضافة عنصر حيوي لممارسة الطقوس الجديدة مثل الحنايا Apsis، وهو الجزء المعقود نصف الدائري أو متعددة الضلوع أو على شكل بيضاوي يمثل الجهة الشرقية دائماً، وهو (القبة) للممارسات الطقسية^(٣). وبالتالي فإن انتشار أو استحداث تلك الحنايا في بعض المباني القديمة غير الكتسمية قد يكون سبباً مقنعاً لممارسة الطقوس المسيحية في مصر في فترة ما قبل الاعتراف بالمسيحية، بل ظلت ظاهرة معمارية مصرية الطابع ربما حتى القرن السادس الميلادي، فالأمثلة القليلة في مقابر البجوات ومبنى كوم أبى جرجا غرب الإسكندرية أمثلة ظلت قائمة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السادس الميلادي.

فى مقابر البجوات بالواحة الخارجة^(٨) (شكل ١-٤) يمكن رصد تلك الظاهرة بشكل مميز ومقتع، فقد حدث تعديل هام ومستمر لعمارة المقابر وتحويلها إلى أماكن للعبادة، ويمكن ملاحظة ذلك فى المقابر رقم (٢٣، ٢٤، ٢٥) على التوالي (شكل ٥-٦)، وفى المقبرة رقم (٢٣) أزيل الجدار الفاصل بين الحجرتين وأقيم صفان من الأعمدة وهو نمط يقترب من النظام البازيليكي فى مرحلة مبكرة من التواجد المسيحي فى الواحات. ومع مرور الوقت أضيف تعديل آخر فى المقبرة رقم (٢٤) والتي استحدث بها مدخل رئيسي مدعم بدعائم حتى يتحمل دخول وخروج المؤمنين، كما وسعت المقبرة من الداخل بدعائم طويلة ملاصقة لمقبرة رقم (٢٣) وزودت بحنية ومحراب Bema وهو مكان مطلق لتقديم خدمة القداس وهو يشارك الحنية فى التكوين المعماري. وكان محراب الكنيسة القبطية عادة يعلو مستوى الصحن (أرضية المبنى عموماً) حتى ينظر إليه من المدخل فى خط مستقيم، تلك الظاهرة لم تكن متوفرة بالكامل فى المباني القديمة، وكان من السهل أن يعلو سطح المحراب أو الهيكل وهو ما كان متوفر فى المقبرة رقم (٢٤) حيث تم فصل الهيكل عن الصحن بحاجب خشبي لا تزال آثاره واضحة حتى الآن. وتطينا للتوسعات المعمارية الحادثة فى المقبرة رقم (٢٤) دلائل هامة على أنه ليس على المصريين قيود فى الالتزام بشكل معماري معين لإقامة شعائرتهم الدينية بداخله، والاكتفاء ببعض التعديلات التى تدخل فى صميم الطقوس ولا غنى عنها مثل الحنية والمحراب، وهو نفس التعديل الذى نجده بصورة مشابهة فى المقبرة رقم (٢٥)، والتي تحولت مع المقبرتين (٢٣، ٢٤) إلى مكان كنسى كبير فى المنطقة بحتمل أنه يعود إلى النصف الأخير من القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بعض التعديلات يمكن إرجاعها إلى القرن الرابع الميلادي.

وفى فترة زمنية لاحقة (حوالي نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي) احتاج المسيحيون فى منطقة البجوات إلى مبنى واسع مع استمرارهم فى المقبرتين (٢٥، ٢٤)، فقد قاموا بتعديل وتوسيع مقبرة خلصة كبرى بحتمل أن تكون لأسرة ثرية أطلق عليها المقبرة رقم (١٨٠) (شكل ٧-٨) وهى مقبرة تخضع فى تصميمها للشكل العام لمقابر البجوات حيث الحجرات المربعة ذات المسقف المقعب، ثم بعد التعديل وإزالة الحوائط والنواصل الجدارية لتكوين صالة كبرى استحدثت النظام البازيليكي المبكر^(٩)، فالمبنى

يتكون من ثلاثة أروقة داخلية تفصلها عشرة أعمدة مقسمة إلى صفين، وفي نهاية الجانب الشرقي دعامتان إحداهما سمكية عن الأخرى، وهما يكونان معاً هيكل الكنيسة. ولأن المبنى مصمم باتجاهات معينة ولم يراع فيه جدار القبلة الشرقي، فقد وضعت الحنية في حجرة المنخل وهي مباشرة للدخل الذي يتعطف يمينا إلى صالة الاجتماعات، وهناك حجرتان في الجهة الغربية خصصت للقرايين أو لطقوس تناول المباركة، كما أن المبنى من الخارج أحيط برواق معد بأعمدة دائرية لإضفاء عنصر التخصص بين مباني المقابر الأخرى المحيطة به. تلك الكنائس المقامة وسط مقابر البجوات توحي بشبه ديرية خاصة. ولكن نجد أن معظم المقابر قد حدث بها تعديل من أجل إعدادها لممارسة الطقوس الدينية أو لكي تلائم حياة راهب في قلايته أو صومعته (شكل ٩-١٢)، وبالتالي فإن تلك الكنائس كانت مخصصة لممارسة العبادة من هؤلاء الرهبان الذين سكنوا تلك المقابر على أطراف مدينة البجوات.

ويمكن متابعة ظاهرة التعديل أيضا في منزل كوم أبو جرجا جنوب غرب الإسكندرية^(١٠)، (شكل ١٣-١٨) والذي بنى بداخله سرداب من حجرتين أعدا خصيصاً للممارسة الدينية، ويوضح تخطيط الحجرتين أنهما نفدتا من أجل شملتين دينية خاصة بأهل المنزل أو المحيطين بهم، فالسرداب محفور في الصخر يصل إليه بسلم يفتح على صالة مربعة الشكل متصلة أصغر حجماً (مربعة) مزودة بحنية رسم عليها بالفريسكو منظر لمتعبد يقف في حدائق الجنة، والتكوين المعماري في الحجرتين بسيط للغاية وتلقائي في إثبات مساحته واسعة وزخارف جدارية دينية متصلة بالمفهوم الروحاني للشعائر الدينية مثل صور تبشير السيدة العذراء وصورة للقديس أبي منا وسط الجميلين، وزخارف هندسية ونباتية، على الجزء المستطيل بين الحجرتين صور الفنان بورترية للمسيح بين رؤوس الملائكة.

ونذكرنا فكرة اتصال الحجرتين معاً في مبنى دنوي في الفترة ما بين نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادي بمبنى علم شلتوت^(١١) (٣٠ كم غرب الإسكندرية - العامرية) حيث استحدثت تلك التعديلات بنفس الكيفية في حجرتين تم تزويدها بزخارف جدارية دينية وهنسية ورمزية مع وجود حنية شرقية، وبالتالي أصبحت الممارسة الطقسية هنا تضم عناصر أساسية صالة كبرى أو حجرة واسعة، زخارف جدارية دينية

وزخرفية وهندسية، حنية ومحراب، تلك الخصائص المعمارية حددت مفهوم أو نمط الكنيسة القبطية محلية الطابع منذ القرن الثالث تقريباً وحتى القرن السادس الميلادي، وهو مفهوم أوجنته حرية العبادة وحرية الأماكن وحرية العناصر الزخرفية المختارة بما يتفق مع ظاهرة التعديل التي كانت أولى الظواهر المعمارية في مصر المسيحية.

ويمكن متابعة الحدود المعمارية للكنيسة القبطية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين من خلال التكوين البازيليكي المعتاد الذي يتكون عموماً من صالة كبرى مقسمة إلى ثلاثة أجزاء أكبرها الصالة الوسطى^(١٧)، ويتم التقسيم بواسطة صفين من الأعمدة التي تبدأ من المدخل حتى الحنية الشرقية، ويبدو أن هذا التكوين المعماري قد يحدث له إضافات أو تعديلات معمارية تتفق مع البيئة وعدد المؤمنين الذين يتوافدون للصلاة، وكذلك روح التصميم ذاته، (أساسه، المواد المستخدمة في بناءه، طرق البناء وغيرها).

ونجد أن التأثير المعماري للمعابد الفرعونية قد يكون الموهي الأول لهذا التصميم^(١٨)، ولا نستطيع أن نفصل التأثير الكلاسيكي في النظام البازيليكي، ولكننا نناقش هنا هذا النظام المعماري بما يتفق ولذوق المعاشة له والاحتياجات الضرورية من توسيع وإضافات وخدمات يومية. ومن هنا يمكن القول بأن الطراز المنفذ في مصر هو طراز مصري نابع من خبرة مصرية متعايشة مع النماذج المصرية والكلاسيكية لفترة طويلة حتى صارت الظواهر المعمارية الكلاسيكية جزء لا يتجزأ من عمارة العصر، وبالتالي تلك الكنائس لم تنفذ من جانب الحكومة برؤية عالمية الطابع فتلتزم بطرز معينة، بل أن المحلية الشديدة قد تبدو واضحة في طرق البناء وأعمال المحار الجصية المبطن للجدران لإخفاء رداءه الأحقر وعدم استوائها. كذلك الاتجاه إلى عناصر التكوين المصري في المعابد الفرعونية الجنازية الطابع والتي تتصل بالاستقامة المحورية من المدخل حتى قدس الأبدان أو حجرة المقاصير، تلك الحدود المعمارية نجدها متميزة في المبنى البازيليكي الذي يعتمد على المحور المستقيم من المدخل حتى الهيكل والحنية، ومع الزيادة التي تقتضيها ضرورات العمل الطقسي من زيادة عدد الحجرات التي وزعت خلف الهيكل، وهي حجرات خاصة بالقربين والكهنوت وغيرها من الأمور الطقسية، وهي ظاهرة نجدها واضحة في عمارة المعابد الجنازية التي

أحيطت بحجرات مستعدة الاستخدام للآلهة المحلية ولأنواع مختلفة من الطقوس الجنائزية، ويمكن الاستدلال عليها في كنائس هرموبوليس ماجنا^(١٧)، (شكل ١٩) وكنيسة دير الأنبا شنودة (بالدير الأبيض)^(١٨) (شكل ٢١-٢٣) وكذلك في التعديلات التي قامت عليها لثقاض للكنائس الثلاث في دير باخوميوس (بفلاو قبلي)^(١٩)، (شكل ٢٠) هذه الظاهرة يمكن من خلالها تحقيق مفهوم التطور المعماري وفقاً لاحتياجات المؤمنين وروح العقيدة وعصرها، وهو ليس بتأثير غربي كما هو معتاد الرجوع إليه دون إحساس بطبيعة المكان وطبوغرافيته والروية الاجتماعية والثقافية للمجتمع المصري في تلك الفترة.

في مقبرة وجوار مجموعة زوسر تم الكشف عن ظاهرة معمارية كبرى متعلقة في عمائر دير الأنبا أرميا (شكل ٢٤-٣٠)، وقد أسهمت مجموعة زوسر الجنائزية والمقابر والمعابد المصرية المجاورة لهذا الدير في التأثير على عناصره المعمارية بصورة مادية ومحسوسة، فبعداً عن التكوين الديري- الذي سوف نتحدث عنه لاحقاً- يهنا هنا الكنيسة الكبرى التي نفذت لأول مرة على مستوى أعلى من مستوى سطح الأرض^(٢٠)، فالكنيسة يمكن الصمود إليها بسلم مجاور للجدار وهو نظام فرعونى معروف في المعابد الجنائزية، والمبنى منفذ على النظام البازيليكي ويحتمل أنه قام فوق أنقاض كنيسة صغيرة أسفله من القرن الخامس الميلادي، ويقع مدخل المبنى جهة الغرب ويفتح على صالة أمامية، وهو مدخل منكسر ذو بهو مقسم إلى ثلاثة مداخل، كل مدخل يحتمل أن يكون قائماً على عمودين متصلين بعقد دائري أو بيضاوي، تلك المداخل تؤدي إلى الصالة الرئيسية في المبنى وهي مقسمة على نمط المعبد المصري حيث تنتشر الأعمدة فيها على ثلاث اتجاهات (جنوبية وشمالية وغربية) في صفوف، الصف الغربي يواجه المدخل، والصفان الشمالي والجنوبي يقسمان الصالة إلى ثلاثة أجزاء أوسعهم الجزء الوسط، فـى الجهة الشرقية نجد حنايا الكنيسة، وهي حنية كبرى في الجدار الشرقي يستقيمها في وقت لاحق حنية أخرى يتقدمها هيكل خشبي قائم على دعائم حجرية في الأرضية، تلك الحنية الجديدة تبدو أحدث من الحنية الخلفية المقامة دون بروز خارجي فـى جدار الكنيسة، وهو نمط يميز الكنائس القبطية في مصر، ومن المحتمل أن تكون الاحتياجات الكهنوتية قد ألزمت رهبان هذا الدير بإنشاء مجموعة من الحجرات الخلفية

للترابين وأدوات الطقوس، لذلك عملوا على تقديم الحنية حتى جدار الهيكل القديم الذى استبدلوه بهيكل آخر وذلك للاستفادة من تلك المساحة الخلفية.

وقد ازدهرت فى عمارة الألبا أرميا الأخاديد للمنحنية أو الحنايا الصغرى والكبرى المزينة على الجدران الشرقية أو الغربية لحجرات الدير عموماً، تلك الظاهرة مصرية الطابع وهى إحدى سمات الطراز المعماري القبطي فقد خصصت قديماً فى المعابد المصرية كمقاصير لوضع تماثيل الآلهة أو بعض الدفقات الطقسية فى المعابد الجنائزية مثل دسلمات سايس وبوتو، ففي إحدى الحجرات الكبرى فى دير الألبا أرميا (حجرة ٤٧، ٤٠، ١٧)، (شكل ٢٨-٢٩) ولتى تحولت إلى كنيسة بعد أن اكتظ الدير بالرهبان، أو لسعد الكنيسة الرئيسية عن مكان إقامة هؤلاء الرهبان، خصصت تلك الحجرة كمكان لممارسة الطقوس الدينية، فقد تم إزالة الجدران بين الحجرتين، وصمم فى الجدار الشرقي ثلاث حنايا (مقاصير) خاصة رسم عليها صور للسيد المسيح والعزراء واثنين من الملائكة. المقاصير الثلاثة (الحنايا) قائمة على عمودين مرسومين على الجدار (بالفرسكو) وهو تقليد يتم عن محلية شديدة فى التعامل مع التصانيد المكان الذى يتم عن نقش وزهد شديدين، وقد استحدث الرهبان إقامة هيكل أمام الحنايا الثلاث والذى جاء على مستوى مرتفع عن سطح الأرض للحجرة، وأقاموا عليه هيكلًا خشبياً يفصل المحراب عن الصلاة. تلك السمات قد تحدد لنا أن ظاهرة التعديل لخدمة الممارسة الطقسية كانت ظاهرة معمارية محلية الطابع فى تصميم الكنائس المصرية ذات الطابع الخاص.

فى بازيليكا الأشمونين (هيرموبوليس ماجنا) (شكل ١٩) بلغ الطراز البازيليكي أقصى حدوده، وعلى الرغم من الاتجاه نحو التأثير البيزنطي فى الأشمونيين، إلا أننا نجده يميل إلى ظاهرة محلية مصرية الطابع لم نجد لها مثيل متكامل خارج مصر، وهى ظاهرة الحنايا الثلاث فى الجزء الشرقي من الكنيسة^(١٨) أو ما يعرف بطراز (تتراكوش) The Tertaconch (الحنايا الثلاث)^(١٩) التى أقيمت على مستوى أعلى من سطح أرضية الصلاة لحمل الهيكل الذى يحتوى على مذبح وهيكل خشبي ربما خصص بعد ذلك لحمل الأيقونات المقدسة. تلك الظاهرة، عرفت خطأ بالطراز الصليبي أو البازيليسكى ذو الأجنحة الصليبية، ولكنه يختلف عن البازيليكا ذات الشكل الصليبي

والمنتشرة في بيزنطة وسوريا والقائمة على حنية واحدة وذراعين إما على شكل مربع أو شكل مستطيل وفي بعض الأحيان كان للشكل نصف دائري^(٢٠)، بينما نجد هنا التكوين الدائري منفذ بعناية شديدة متساوي في المساحة والحجم، ويبدو أن تأصيله كان في كنيسة الأشمونين ومؤرخ بالربيع الأول من القرن الخامس الميلادي. ثم أصبح سمة محلية في بناء الكنائس، ويمكن الاستدلال عليه في كنيسة دير الأنبا شنودة (الدير الأبيض) وكنيسة دير الأنبا بيشوى (الدير الأحمر)^(٢١). (شكل ٢١-٢٢)

ويبدو أن السطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث كان مرحلي، فقد تطور بإضافة حنية رابعة، وتصبح الصلاة الوسطى مربعة إلى حد ما، والتفسير هنا إما ليوأكب حدود معينة لمساحة أرضية الكنيسة كما هو الحال في كنيسة أبو مينا (الكنيسة الشرقية وكنيسة القبر الثاني) الإسكندرية^(٢٢)، (شكل ٣١-٣٥) أو كان تطور طبيعي لظاهرة التستراكونش ولكن في المساحات الواسعة ذو الشكل المربع، حيث فرضت ظروف وجغرافية الأماكن للواسعة تلك الضرورة وبصفة خاصة الكنائس التي شيدت خلال القرن الخامس والسادس وكانت إلى حد ما غير ملتزمة بالمقيدة البنيوية القبطية، وبالتالي فإنه من المحتمل أن يحمل هذا التفسير أيضاً رؤية محلية في الكنائس القليلة التي تحتوي على أربع حنيات دون أن يكون لهم وظيفة طقسية في الكنيسة الكبرى في بلوزيوم، وأيضاً في كنيسة تل الفرما ويرجعان إلى القرن السادس الميلادي^(٢٣).

ويمكن القول أن ظاهرة تعدد الحنايا في التكوين البازيليكي ظاهرة مصرية خاصة بكنائس وادي النيل، فالأمثلة التي عثر عليها في مصر تعود إلى القرن الخامس الميلادي، تتمركز في مصر العليا والوسطى، والقليل منها نجده غرب الإسكندرية مع مثال واحد في سيناء، وبالتالي فإن التفاعل المصري مع هذا الشكل المعماري يعبر عن تأصيله في مصر، كما أنه ليس بإمكاننا حالياً وضع مقارنة مع نماذج كنسية لهذا الطراز في آسيا الصغرى وسوريا، وهو ما حاول (جروسمان) أن يعبر عنه دون أن ينكر لنا الأمثلة الدالة على ذلك^(٢٤)، فضلاً عن أن عوامل ضعف التأريخ في تلك الأنماط من الجانب المعماري آنذاك قد تميل إلى تحديد مدى استقرار الظاهرة وانتشارها وتطورها في مصر، وقد يكون أبلغ وأكثر إقناعاً من حدود للتأثر من أمثلها في آسيا الصغرى وسوريا اللذين يرجعان إلى القرن السادس أيضاً.

فضلاً عن ظهور تلك الحنايا بأشكالها المعروفة (نصف دائري - بيضاوي - دخلات مستطيلة قائمة على أعمدة لها عقد علوي) المرسومة أو الملحونة والمنشرة على جدران البازيليكا، قد يكون نمطاً مصرياً مرتبطاً أولاً بحالة ممارسة العقيدة في الأديرة الرهبانية في مصر داخل كنائس الأديرة، فقد كان وجود حنايا داخل قلايات الرهبان من أهم عناصر للتكوين الرهباني في أديرة باويط وسقارة وكالبا وتمثل نموذجاً محلياً في التعامل مع التصميم المعماري المستخدم.

وقد لوحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي الكنيسة، والذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المسند) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، وهو مدخل ذو ردهة يؤدي إلى صالة أمامية، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحات مقفولة بمقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو ألفية، وهي ظاهرة تنتم بالتكيف البيئي الخاص بالمنطقة، فبعض للكنائس المصرية المستقلة (وليس القائمة داخل أديرة) كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الألفية كنوع من حماية المصلين الذين يتوالفون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المدخل الثلاثة قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفني من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التي عثر عليها في أديرة سوهاج^(٢٥)، هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة لقواس النصر الرومانية، ولكن هذا الأسلوب كان يتوقف على الإمكانيات الاقتصادية للكنائس التي في فترات متأخرة (ما بعد القرن الخامس تقريباً) كانت تتقبل معونات مالية أو مادية عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهي في نفس الوقت تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي فمستوى الثراء الذي نجده في المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة الكنائس في وقت معين.

وعلى الرغم من أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العربي^(٢٦)، إلا أنها - كما أشرنا من قبل - تقتقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها من تعديلات وتغييرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، وتندرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة التزمت حتى الآن بالطابع المصري الخاص الذي يتكون من البهو

الخارجي المكشوف، الصحن أو الصلاة الوسطى من الجناحين المكونين للشكل البازيليكى، ثم الهيكل الأوسط الخالص بالشمامسة والمرتين أثناء تلاوة القداس، وهو يرتفع على سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم فى بعض الكنائس كحامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التى يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذى يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يعلو القبة أو الحنية السنى تصور السيد المسيح فوق العرش. تلك هى السمات القبطية فى عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ثالثاً: عمارة الأديرة والغلايات الرهبانية

إن الثقافة المسيحية الباقية حتى الآن هى ثقافة رهبان، ازدوجت خلالها الرؤية الفردية والجماعية التى نتجت من مفهوم التقنين الرهباني بين نظمي التوحد والشراسة، فقد كان الانساق نحو الفردية والجماعية عنصر تحدده تفاعلات السلطة الكنسية فى مصر مع هؤلاء الرهبان الذين أثروا كثيراً فى المجتمع المصري لالتصاقهم المباشر به وروبتهم المثالية بصفة دائمة.

يقول (ريوفينوس) فى *Historia Monachorum* (٢٧):

"لقد رأيت أيضاً رهباناً كبيراً من الرهبان من سائر الأعمال، يعيشون فى البرية وفى الريف، وكان عددهم يفوق الحصر، أنهم كثيرون جداً لدرجة أن إمبراطوراً أرضيا لا يمكنه أن يجمع جيشاً كبيراً بهذا العدد، لأنه لا توجد ولا مدينة فى مصر وطيبة ليست محاطة بالرهبان أو النماك كما لو كانت محاطة بأسوار".

تشير تلك المعلومة (إذا كانت على صواب) إلى انتشار غير طبيعي للأديرة الرهبانية فى مصر، وكأن العقيدة المسيحية القبطية فى النصف الثانى من القرن الخامس كانت عقيدة رهبان، ومن ثمة كانت عمارتها الدينية المبنية على أطراف المدن لم تكن تختلف كثيراً عن العمائر الدنيوية داخل كردون المدينة أو القرية، فجدد المؤرخ الرهباني (بلاديوس) يبالغ فى أن مدن باكملها كان سكانها من رهبان مختلفين (٢٨). ولكن رغم قلة المصادر المعمارية، إلا أننا لا زلنا حتى الآن نكتشف الكثير من أطلال هذا

العصر الذى تميزت فيه العمارة الدينية بنموذج مصري الطابع منفرد ونابع من احتياجات روحية خاصة بالممارسات الدينية المسيحية^(٢٩).

ومما لا شك فيه أن البدايات الأولى للتكوين الدينى لا تزال مبهمة عند الأثريين، وتزداد الصعوبة فى الأديرة التى لا تزال قائمة حتى الآن، ولكننا هنا نحاول أن ندرك معاني معمارية خاصة بالعمارة الديرية تتفق مع روح العقيدة، وتعطى الطابعاً عن مفهوم تطورها واقتناع المصريين بها حتى يحققوا من خلالها رؤية إبداعية معمارية خاصة بهم.

هناك مواقع عديدة تحمل سمات العمارة الديرية، مثل أديرة الأقباط لرميا فى سقارة، ودير الأنبا أبوللو ببليوط، وأديرة منطقة كاليا، والمناطق الأصلية القديمة فى أديرة وادي الطرون والبحر الأحمر وأبو مينا، مع المقارنة بأديرة متأخرة فى إسنا والنوبة.

ولكن قبل أن نخوض فى تحديد الملامح المعمارية فى تلك الأديرة، يجب أن نناقش مسألة إقامة الرهبان فى الفترة المبكرة فى المعابد الوثنية والمقابر القديمة، وهل كان هذا دافعاً نحو الزهد والتشفي والمسكنى مع الآلهة أو مع الأرواح القديمة أم أن الاندفاع نحو ذلك كان بسبب الاضطهاد والهروب منه، وإن كان كذلك فلماذا استمروا فى تلك المعابد قائمين فيها ربما حتى القرن السادس الميلادى ؟

ويمكن القول بأن العلاقة بين المسيحية والوثنية من خلال التطور الدينى خارج مدينة الإسكندرية كانت علاقة سلمية مختلطة غير منفصلة، ولتدعيم ذلك الرأي يجب أن نلقى الضوء على ماهية تلك الاستخدامات المسيحية فى المقابر والمعابد القديمة والتى أفرزت لنا عقيدة مسيحية محلية خاصة لها طابع مميز قائم على أصول حضارية ثابتة. اتخذ الرهبان الأوائل من المقابر المصرية القديمة مسكناً ومركزاً للعبادة والاحتفال بأعياد الشهداء، فالعزلة فى المقابر القائمة فى المناطق النائية والمتطرفة كانت ذات سمات قداسة ورهبة وأحاسيس عالية المستوى بالمفهوم للروحاني. وكان ذلك مكاناً ملائماً لممارسة العقيدة الروحية فى الشق التطبيقي للمسيحية المحلية، فقد عاش كل من أنطونيوس وبولا فى مقابر قديمة، كما أننا وجدنا آثاراً مسيحية فى مقابر بالعمارنة وببنى حسن وأبيدوس ومن أشهرها مقبرة داجا Daga من الأسرة الحادية عشر الفرعونية حيث أصبحت نواة لدير عرف بعد ذلك باسم (دير ابيفانوس)^(٣٠).

ولعل حفائر معبد الدير البحري (الخاص بالملكة حتشبسوت) تدل على اكتشاف دير مسيحي مقام فوق المعبد يعبر - دون شك - عن تحديد مفهوم الالتقاء بين الموروث الحضاري القديم والعقيدة الجديدة، وقد تميزت المومياءات التي عثر عليها في مقابر مدفونة داخل الدير، بسمات فنية خاصة تؤكد هذا الالتقاء، فالتابوت مصور عليه المتوفى بقناع جصي ملون في يده كأس به سائل أحمر (خمر مقدس) وفي اليد الأخرى يحمل سنبال القمح، على ساعده الأيسر صور صليب معقوف، وأسفل الرداء نجد صور للآلهة أنوبيس وأبوبوت إله المأوى، مع تصوير سفينة (سوخاريس) Sacharis المقدسة التي تنقل الأرواح للعالم الآخر. هذه المومياء تبدو أنها خاصة بصاحب الدير المقام فوق معبد حتشبسوت^(٣١)، (شكل ٣٧) وقد اتجه بعض العلماء إلى غنوسية هذا القديس من خلال تلك العلامة (الصليب المعقوف) ومن ثم غنوسية الدير الذي أقيم فوق المعبد المصري في هذا المكان المؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي وحتى بداية القرن الرابع الميلادي^(٣٢).

هذا الاختلاط قد نجد شبيهاً له في مقبرة داجا، وكذلك زخارف جدران معبد دير المدينة، وأيضاً المقبرة رقم ٦٦ بوادي الملكات والخاصة بالملكة نفررتاري، وهو يؤكد تسال رهبان طيبة للسكنى وقضاء حياتهم الباقية داخل المقابر المصرية، كما أنها دللت في دراسات أخرى على علاقة العقيدة الروحية الأيزيسية الأوزيرية بنمط العقائد الغنوسية ولا سيما في القرى المصرية البعيدة عن الإسكندرية، وهذا المفهوم أيضاً يمكن تدعيمه حديثاً في مقابر لم تنتشر بعد في منطقة دوش بالوحدات الخارجة ترجع إلى القرن الثالث الميلادي^(٣٣).

وقد تكون مسألة إثبات الممارسة الروحية المسيحية - الغنوسية في المقابر القديمة، جائزة حتى الآن، ولكن الثابت بدون شك هو استغلال المعابد المصرية القديمة واستقرارهم بها ربما حتى القرن الثامن الميلادي. من بين المعابد الهامة، معبد دير المدينة في طيبة، (شكل ٣٨-٤٣) فمن خلال مشاهدة فعلية، نجد أن المعبد مخصص للإلهة حتحور من العصر الروماني^(٣٤)، وحول المعبد أقيم سور من الطوب اللبن (من العصر المسيحي المبكر) لحماية المسيحيين الذين اتخذوا من هذا الدير مسكناً ومأوى ومكاناً لممارسة الطقوس، وانتشرت حول مبنى المعبد مجموعة من القلايات الرهبانية

الصغيرة المكونة من حرتين أو حجرة واحدة مبنية بالطوب اللبن، وتفتح تلك الحجرات على صالة المعبد الأمامية، ويحتمل أن يكون المعبد قد استخدم كنيسة مركزية لتلك الحجرات. وقد كتب الرهبان على الجدران الخارجية للمعبد مجموعة من الأدعية والأسماء الخاصة بهم مع تصوير بعض الرموز والزخارف المسيحية، بينما ظلت جدران المعبد من الداخل منقوشة بالنقوش الفرعونية كما هي، ولكن نجد الفنان القبطي قد نحت على البوابة الرئيسية للمعبد وعلى الدخلة اليسرى منها شخصية فارس يرتدى خوذة وملابس عسكرية رومانية الطابع ويمسك بيده سيف طويل يعلو الصليب، وهو هنا يمثل المسيح المخلص الذي يستقبل الرهبان الجدد أو الزائرين للمنطقة. (شكل ٤٢) من الأمور المحيرة في هذا المعبد هي صعوبة عملية التأريخ، والتي أهملها إلى حد ما مكتشفو المعبد الذين اهتموا بالأثر الروماني على حساب الأثر المسيحي^(٢٥). ويمكن الميل أيضاً إلى أن المباني المسيحية في دير المدينة تواكب البدايات الأولى للمسيحية المبكرة في الإقليم الطيبى وتقف بجانب آثار الدير البحري والأطلال المسيحية لكنيسة معبد هابو، والتي يمكن من خلالها تحديد بداية لوجودهم في المنطقة بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي واستمروا ربما حتى القرن السادس الميلادي، وهي الفترة التي حددتها المصادر التاريخية حول أهمية الإقليم الطيبى في احتضان الأفكار الروحية وغروج رهبان منه وانتشار الغنوسية والعقيدة المانوية هناك، كما أن انتشار الأديرة الباخوسية في نجع حمادى وفوه قد يزيد من عمق تلك التأثيرات الروحية في المنطقة، ويدعم مسألة الاختلاط بين الموروث الحضاري والعقيدة الجديدة.

وقد اتخذ الرهبان في الإقليم الطيبى من معابد فيلة وكلابشة وإدفو وإسنا وكوم أسبو أماكن للتعايش السلمي مع العقيدة المصرية، وعلى الرغم من غموض المسائل التاريخية إلا أن الوجود كان قائماً قبل الاعتراف بالمسيحية واستمر بعدها، الأمر الذي يؤكد مسألة الاتصال الثقافي آنذاك، وأن نشاط المسيحية والغنوسية خارج الإسكندرية كان كبيراً وله مبررات قوية تجعله متمسكاً بالإرث العقائدي المصري القديم.

ففي معبد ندرة بنيت كنيسة كبرى خارج نطاق المعبد، (شكل ٤٥) واستمرت منذ القرن الخامس وحتى السادس الميلادي، وقد استغلت أحجار المنطقة في بناء الكنيسة التي امتدت عمارتها حتى حدود المعبد، ويحتمل أن يكون المعبد قد استغل، وكذلك مبنى

الولادة الذي يحتمل أنه استخدم كمعمودية كبرى في القرن الخامس، والبياكل المعمارية القائمة عند المدخل فوق أعمدة كورنتية كلها قد تعطى دليلاً على استخدام المعبد أيضاً، وهو الأمر الذي يجعلنا نذهب في تحديد علاقة بين الإلهة حتحور والعقيدة الغنوسية المسيحية، فنجد نفس تلك العلاقة قائمة في معبد دير المدينة وفي مبنى الولادة في الدير البحري، وفي معبد حتحور في قبلة، وفي معبدها في مدينة هابو، وبالتالي فإن رمزية (حتحور) بالأمومة ومراعاتها للأبناء حديثي الولادة قد يكون مؤثراً في مفهوم المذهب المصري في القرن الخامس الذي كان يبحث عن ألوهية قومية للعزراء وأبناء الطفل في مفهوم (الثيونوكس) والدة الإله^(٣٦)، وبالتالي فإن ولادة المسيح كانت تقع دائماً ضمن الأسرار الغنوسية والتي لاقت قبولاً غير طبعياً عندما تفسر باستخدام موروث شعبي معروف من قبل، وهو نفس السبب الذي اعتمد من خلاله المسيح (حورس الجديد) فجاء مخصصه (النسر) سمة هامة زخرفية داخل حنايا الطقوس الدينية في معبد نندرة. وبلا أنى شك فإن العقيدة الغنوسية كانت صاحبة اليد العليا في توطيد تلك الرموز المصرية في العقيدة الجديدة، ولتت من خلالها تمنح المسيحية قوة ومنحة إلهية خالدة في المجتمع المصري آنذاك.

ومن هذا المنطلق نجد أن سمة تكوين مفهوم معماري خاص للربان قد انبثق بالضرورة من خلال موروثها الحضاري القديم، وإن كانت هناك عوامل أخرى ساهمت في ذلك مثل العامل الاقتصادي الذي ارتبط بالربان في الاتجاه إلى حالات الزهد والتخلف والبعد عن المغريات المادية، والانغماس في الروحانيات، فقد ترك ذلك آثاره الواضحة على عمارة الأديرة، وبالتالي أصبحت خاصية مميزة في بناء حجرات صغيرة بالطوب اللبن - وهو الشكل الذي عرف باسم (القلاية) والذي يتخذ من القبة سمة أساسية - وهو الشكل الشعبي المحبب للعمارة الديرية في مهدها وربما امتدت حتى القرن السابع الميلادي.

ونلاحظ أن القلاية في تكوينها العام تشبه المقبرة المبنية، فالراهب كان يعتبر نفسه قد مات عن العالم الدنيوي، وبالتالي فإن المقبرة هي المثوى الأخير له، وعلى ذلك اتجه للعيش بهاء ولكن لماذا تم تعميم هذا المفهوم، وما هي الدوافع الشعبية المقننة بالفكر الاجتماعي التي جعلت المسيحيين يلجأون للمقابر للعيش بها ؟

وكانت الإجابة المتداولة بين العلماء هي البعد عن الاضطهاد واستبداد السلطة الرومانية، وقد يكون هذا التبرير جائزاً أثناء فترة الاضطهاد، ولكن تلك الظاهرة استمرت حتى بعد الاعتراف بالمسيحية وربما ظلت قائمة حتى القرن السابع الميلادي. فمن المعروف أن التاريخ الكنسي المبكر يحتفظ لنا ومنذ القرن الثاني الميلادي بصور كثيرة عن تكريم الكنيسة والمسيحية عموماً للشهداء، كما أن الفلسفة الغنوسية قدمت أيضاً تكريماً للشهيد اعتبرته أحد الطقوس الكنسية المقدسة، ويمكن القول بأن كلمة شهادة μαρτύριον قد سادت لها ترجمة حرفية في اليونانية المسيحية تعني (كنيسة صغيرة لذكرى الشهيد) حيث كان هذا أقصى تكريم استطاعت الكنيسة أن تقدمه للشهداء^(٢٧).

فسي الحقيقة أنه من الثابت منذ منتصف القرن الثالث الميلادي، أن هناك طقوس دينية خاصة بالشهداء في الكنيسة، وأن هذه الطقوس غنوسية الطابع ومرتبطة بوجود مذبح في المقبرة أو الكنائس الصغرى المقامة على شرف روح هذا الشهيد الذي يحتمل أن يكون قد عاش داخل مقبرة وثنية قديمة، أي أن المكان الذي يدفن فيه جسد شهيد كان يقام عليه مذبح، ومن ثم تحول المقبرة إلى كنيسة صغرى لذكرى هذا الشهيد، ويستوفد عليها المؤمنون. في فترة لاحقة توسعت تلك المقبرة واشترطت الطقوس الدينية الممارسة داخل المقبرة آنذاك وجود كاهن كان يقيم في المقبرة ويطلق عليه اسم (مارتيراريوس) μαρτύραριος أي خادم الشهيد. وعندما يتوفى هذا الكاهن يدفن في المقبرة نفسها بجوار الشهيد ويعين بدلا منه^(٢٨). ومع مرور الوقت أصبحت المقبرة مركزاً دينياً كنسياً ومقبرة للشهداء والرهبان مثل الحالة التي عثر عليها في الدير البحري، وكذلك في المقبرة رقم (١٥٠) من مقابر البجوات بالواحة الخارجة. (شكل ٤٦-٤٧)

من هنا يمكن القول بأن تلك الطقوس المشار إليها هنا عرفت في الكنيسة القبطية باسم (مارتيرولوجي) أو أخبار الشهداء، وقد جاء ذكرها عند (ترتيانوس ويوسابيوس وكليمنتس)، وفي مكتبة وادي النطرون مخطوط (قبطي بحري) به طقس يتلوه الكاهن على روح الشهيد في مقبرة وليس في الكنيسة، وقد ثبت أن هذا الطقس كتب بناءً على القرار رقم (٤٧) من مجمع قرطاجة الذي عقد في عام ٢٥٧م عقب استشهاد أعداد

كبيرة من القيادات المسيحية في اضطهاد ديكوس عامي (٢٥٠-٢٥١م)، وقد أثر هذا المخطوط بتحويل قبور الشهداء إلى قلايات وهو الاسم الذي سار بعد ذلك قلاية الراهب، حيث اختير كذلك حتى يكون الراهب في مكانة تقارب مكانة الشهيد ولأن يقتدى به^(٣٩).

إن تطور العمارة الديرية في مصر خضعت للاحتياجات الروحية لنوعين من الرهبان المتوحدين والشراسة، فهناك الراهب المتوحد الذي يذهب إلى مقبرة أو سرداب أو مغارة مثل الذي عاش فيها الأقباط بولا في الصحراء الشرقية ووصفها (بلانديوس) بقوله " الكهف الذي اهتدى إليه كلن واسما من الداخل ذو فوهة صغيرة تطلق بحجر كبير، ويمتاز بنظافته الفائقة وانبساط أرضه ونعومة التراب المنثور عليه وبجوار الكهف بعض النخيل الذي يقات ثمره"^(٤٠).

كذلك هناك مغارة على شاطئ البحر الأحمر يسكن بها رهبان عرفت بمغارة الجفنون، فضلاً عن مغارات الرهبان التي عثر عليها في قرية (نجع حماد سعيد) قرب أسنا، (شكل ٤٨-٥٠) والتي نحتت في الجبال بعمق ما بين ٥-٦ أمتار وأسست من الداخل بحجرات متعددة كصوامع للرهبان، كما إنها احتوت على غرف للطعام والصلاة الجماعية والفردية بالإضافة إلى حجرات المطبخ والمخبز، وزودت بنوافذ علوية أنبوبية للتهوية والإضاءة، وترجع إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين^(٤١)، هذا النموذج يحقق مفهوم ممارسة العقيدة وأهدافها كدوافع لصناعة بيئة معمارية مناسبة دون البحث عن مكان محدد أو عناصر فنية زخرفية معينة.

تلك العناصر والأساليب الديرية يمكن الاستدلال عليها في أصول العمارة الديرية في مصر داخل معظم الأديرة الكبرى التي قامت في الأصل على حجرة منفردة أو بجوار مغارة أو حول مقبرة قديمة، وقد أحاطوا تلك المباني بسور لحمايتهم، وأقاموا كنيسة كبرى نى وقت لاحق لإقامة الاجتماعات والصلوات، وهو المفهوم الذي يوضح أن النظام الانفرادي كان الأصل، وعندما ظهرت الشراكة والتجمعات الرهبانية احتاجوا إلى مفهوم جديد في تطور عمارتهم الديرية، حتى أنهم وصلوا إلى تكوين مجتمع شبه منمنزل عن العالم الخارجي أحاطوا إليه ما يستلزم حمايتهم من أسوار عالية سميكة مكونة من أكثر من طبقة، وأضافوا للجوسق (البرج أو القسطنية) Castle وهو المكان

المخصص للحماية والدفاع عن الدير^(١٢)، وأصبح الدير معد ليكون مدينة متكاملة المعاني والخدمات دون الحاجة للخروج عنه.

تلك هى المكونات المعمارية للأديرة التى حدثت وتطورت بما هو ملائم للعقيدة وليس بتأثير معماري خارجي، كما يمكن تدعيم ذلك من خلال أمثلة نقدمها من أديرة باويط والأنبا أرميا بمقارة، وأديرة كاليا.

انتشرت فى (باويط) مجموعة عشوائية من الحجرات التى ربما كانت أقدم زمنياً من الكنيسة الكبرى التى نفدت على الطراز البازيليكي فى القرن السابع والثامن الميلاديين. ونلاحظ أن دير القديس أبوللو فى باويط قد مر بمراحل متعددة من التطور المعماري منذ القرن الخامس وحتى الثامن الميلادي، (شكل ٥١-٥٧) فالتخطيط الأولي للحجرات كان يضم كنيسة صغيرة قوامها محراب بداخل غرفة الراهب. فالحجرة تحسوى على محراب (حنية) للعبادة ومكان لقضاء الحاجة ومكان للنوم، ولها مدخل واحد، وفى بعض الحجرات كانت تزود نافذة للإضاءة والتهوية، هذا الاتجاه المعماري يوحى فى هذا الدير بأنه قد بدأ انفرادياً، وعندما حدث تطور لاحق اتجهت الحجرات إلى التصميم الجماعي (الشراكة)، ويحتمل أن هذا للتعديل قد جاء فى للقرن السابع الميلادي وهو وقت بناء البازيليكا الكبرى فى باويط، فالحجرات التى تعود إلى تلك الفترة حجرات مزدوجة بحوائط غير متكاملة تضم مكان للنوم ولقضاء الحاجة، واختلفت الحنايا من الحجرات بعد بناء البازيليكا التى اقتصت بالعبادة. هذا النمط الجديد من قلايات أديرة الشراكة، أصبح السمة المتميزة فى أغلب الأديرة الباخومية أيضاً والتى كانت تضم حجرة واحدة لثلاث أو خمس رهبان مقسمة إلى حجيرات صغيرة^(١٣). (شكل ٥٨)

وكانت أهم حجرة فى الدير آنذاك هى حجرة الطعام أو المطعم الكبرى، فى بعض الأديرة الكبرى (دير باخوم بغوة، باويط بأسيوط) توجد مطمتان كبيرتان كل منهما يستكون من ستة أجنحة مقسمة إلى خمسة صفوف من الدعام (المقاعد) الخشبية يجلس عليها الرهبان وطاولات طويلة إما من الخشب أو مبنية من الحجر مثل البعض الذى عثر عليه فى أطلال الباخومية.

كانت حجرات الطعام عادة ما تحتل مكانة هامة في الأديرة الجماعية، فهي المكان الوحيد الذي يلتقى فيه الرهبان يومياً، ويناقشون ويتجادلون فيه عن أحوال الدير وشئون تعاليمه، لذلك كانت أغلب المطاعم تزود بحنايا مزخرفة نصف دائرية قائمة على عمودين مثل المحراب تضم صور جدارية للسيدة العذراء والطفل المسيح المتجلي فوق العرش الإلهي وهي سمات فنية تحقق مفهوم المذهب المصري ذو الطبيعة الواحدة في القرن السادس الميلادي، وبالتالي فإنه كان في بعض الأحيان يمكن لحجرة المطعمة أن تكون متصلة بمركز العبادة والصلاة في بعض الأديرة مثل مطعمة دير الأنبا أرميا في سفارة^(١٥)، بينما ظلت المطعمة مستقلة في أديرة الأنبا شنودة (الدير الأبيض) والأنبا بيشوى (الدير الأحمر) وكذلك دير سمعان في أسوان^(١٦).

فقد استمرت على سبيل المثال أعمال التوسع والتطوير في دير الأنبا أرميا بمسفرة (شكل ٥٩) لفترة طويلة خلال القرنين الخامس والسادس، فطى الرغم من تأثيره الشديد بالعمارة الفرعونية المحيطة به، إلا أن القلايات الخاصة به بنيت بالطوب الأحمر المحروق، وهو مثال نادر في عمارة القلايات في الأديرة المصرية. فقد كانت القلايات تضم مجموعة من الحجرات معاً، (ثلاث أو أربع حجرات)، كل قلاية تضم حجرتين أو ثلاثة للرهبان من أجل النوم، بالإضافة إلى بهو مفتوح يتقدم الحجرة، كما زودت الحجرات بحنايا للصلاة يرسم عليها بورتية كبيرة بالحجم الطبيعي للسيد المسيح حاملاً للكتاب المقدس أو جالساً على العرش^(١٧)، في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة زودت القلاية بحجرة للطعام والمؤمن واحتياجات الراهب الخاصة، وهي تحقق مفهوم الجماعة أو (الشراكة)، وهو نظام معروف حالياً في أديرة وادي النطرون.

نختتم هذا التطور المعماري المبكرة لعمارة الأديرة القبطية بأحدث الاكتشافات الأثرية في مركز تجمع رهباني كبير في منطقة كاليا غرب مدينة دمنهور. وتعتبر مجموعات القلاي والأديرة الصغيرة بمنطقة كاليا من أكبر الأماكن التي احتوت على تجمعات مسيحية كبيرة ومتطورة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي، تلك المنطقة تحدثت عنها ووصفتها المصادر المسيحية عند بلاديوس (بستان الرهبان) وريفيوس Historia Monachorum وغيرهما من المؤرخين فضلاً عن الأوصاف التي يمكن استنتاجها من أقوال الآباء الكنائسيين^(١٨)، والتي تشير إلى أن تلك

المناطق منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي كانت مستودع كبير للفلسول من الرهبان الراغبين في العزلة وللنقش والواحدية في مناطق ليتريا وشبيت وودى النطرون ثم كاليا.

وتبلغ مساحة مواقع كاليا حوالى مائة كيلو متر مربع تقريباً، عثر خلالها على أطلال تجمع رهباني كبير تحيط بهم مجموعات من القلايات المشتركة التي تنتشر عبر تلك المساحة الشاسعة والتي من الصعب تحديد حدودها الطبوغرافية والتوسعية، فضلاً عن اختلاط كافة العناصر المعمارية معاً واستخدام أنماط جديدة من النظم المعمارية في تكوين الأديرة طبقاً لاحتياجات تلك للتجمعات الضرورية.

من خلال الحفائر التي تمت في كاليا عامي ١٩٨٧-١٩٩٠ في منطقة (قصر الروبيعات)^(٤١) (شكل ٦٠) كشف عن أطلال دير متكامل مساحته التقريبية حوالى ١٦٧٠ متر مربع بينما مساحة المباني عليه حوالى ٨٥٧ متر مربع. وقد نهدو من الوحدة الأولى وضوح تفاعل العناصر المحلية في تطور عمارة الدير في مراحلها التي استمرت تقريباً من القرن الخامس الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي. في هذا الدير يمكن رصد مجموعة من الظواهر المعمارية محلية الطابع جاءت كابتكار هندسي مواكب لظروف البيئة واتصالات المجتمعات الرهبانية، والمعنى هذا أن تلك الظواهر كانت بمثابة رؤية معمارية خاصة تم تنفيذها بطريقة مناسبة دون أن يؤثر عليها مؤثر خارجي. (شكل ٦١)

من بين تلك الظواهر المحلية الجديدة كانت طريقة بناء الأسقف البرميلية من الطوب اللبن، (شكل ٦٢) ففي كاليا تتكون القلاية من حجرة مستطيلة لها مدخل يملؤه عقد نصف دائري، وكانت جدران الحجرة سمكية لتتحدي عوامل الزمن، ثم يبدأ الشروع في عمل المسقف المقبب المستطيل بصفوف متوازية (شكل ٦٣-٦٤) تخرج من جانبي المستطيل ذات انحناء بسيط يتم توسيعه كلما اقتربت الصفوف من المنتصف، في المقابل كانت هناك صفوف تتشأ على الجانبين الآخرين مستقيمة تبدأ قصيرة وتنتهي إلى أعلى كـبيرة وتأخذ شكل المعين، في النهاية تتقابل الجوانب الأربعة معاً لتغلق المسقف، ويكون ثقل المسقف موزع بطريقة تدريجية على الجدران الأربعة السمكية^(٤٢). بالطبع هذا التكنيك الهندسي قد مر بتطور يمكن ملاحظته في أطلال أديرة عثر عليها

فى أماكن كنسية متعددة فى وادي النيل، إلا أن خاصية استخدام الصفوف المتوازية على الجانبين حول شكل معين مقلوب، من الظواهر المعمارية المحلية التي استخدمت من قبل فى بعض القلايات التي اكتشفت فى تونا الجبل وسوهاج مع اختلافات بسيط فى أسلوب الأداء الفني وحرفية العمل^(٥١).

من الظواهر المحلية أيضا التي نغزت فى الروبيعات بتكنيك عالي المستوى كانت فتحات الإضاءة والتهوية والتي تعد من الإنجازات الهندسية فى عمارة الأديرة، وفى المجموعة المعمارية لقلايات الدير فى الجزء الشمالي نجد حوالي عشر حجرات وكنيسة^(٥٢)، (شكل ٦٥) فى قطاع عرضي لأربع حجرات من المجموعة وجد ثلاث فتحات فقط للتهوية والإضاءة، اثنان منها جهة الغرب وواحدة جهة الشرق، (شكل ٦٦) بينما روعي أن تكون هناك فتحات داخلية منفذة بعناية شديدة بين الحجرات الأربعة من أجل توزيع الهواء والضوء، بينما فى إحدى الحجرات الأخرى وضعت فتحة للتهوية والإضاءة فى السقف المقيب، (شكل ٦٧) بحيث يرتفع عند المنتصف تقريبا مجموعة من الصفوف قبل التقابل مع الصفوف المواجهة فيتم إنشاء فتحة تهوية وإضاءة، يقابلها على الجدار الغربي للحجرة فتحة أخرى تؤدي إلى حجرة أخرى لأحداث توازن هوائي وتجديد مستمر. وبالطبع هذا المستوى البسيط جدا من التكيف مع ظروف البيئة والالتزام بالمستوي الروحاني المطلوب فى القلاية لم يكن مستوردا من الخارج بل كان ينفذ بفطرية شديدة التأثير يمكن متابعتها فى العديد من الأديرة المصرية من القرن الخامس وحتى الثامن تقريباً^(٥٣).

أغلب الظن أن هناك وحدات معمارية مستقلة فى تلك التجمعات، إلا أن هناك بعض الملاحظات الأخرى قد تكون لواقع لتحديد مميزات معمارية جديدة فى المنطقة، فنجد أن فى بعض تلك التجمعات أكثر من كنيسة، والكنيسة عبارة عن بهو مستطيل تحيطه على الجانبين أعمدة حائطية ملاصقة للجدران، وهذا البهو الفسيح يحتمل أن يكون متصل بحجرات الرهبان التي تبدو منفذة بأحجام صغيرة ومتصلة ببعضها البعض عن طريق ممرات ضيقة^(٥٤).

وعلى الرغم من ذلك فإن الحفائر أثبتت أن العشوائية فى البناء والتخطيط وعدم الالتزام بتكنيك معين كانت سمة واضحة فى الفترة المبكرة (خلال القرنين الرابع

والخامس الميلاديين) (شكل ٦٨-٧٠)، ولكن هذا النظام خضع لقواعد بناء محددة في مراحل توسع وازدياد أعداد الرهبان، وبالتالي تتميز عمارتهم بالهدم والتوسع والاستبدال، حيث نجد أن بناء القلاية في مرحلة متقدمة تقريبا في القرنين السادس والسابع الميلاديين في كاليا قد اختلف وتطور عن عمارتها في القرنين الرابع والخامس، بل أنه أيضا احتفظ بسمات خاصة تختلف في مفهومها عن أديرة سقارة وبابويط، ويحتمل أن يكون قد ازدادت ترفيهاً بعض الشيء فقد أصبحت القلاية عبارة عن منزل صغير متكامل به حجرات للنوم منفصلة للرهبان، وأضيف إليه حجرة مغلقة هي المحبسة (التعد الانفرادي للراهب الجديد) بالإضافة إلى مخازن للغلال ومطبخ وغرفة استقبال توضع في مكان بعيد عن تجمع حجرات القلاية.

وقد ذهب بعض العلماء إلى أن المساحات الواسعة لقلايات كاليا تؤكد أنها منزلة عن بعضها، وهذا التأكيد يؤدي إلى وجود كنيسة منفصلة لمجموعة من الحجرات المحدودة، وهو الأمر الذي يزيد من انعزال رهبان تلك القلاية الجماعية عن جيرانهم. هذا المفهوم قد دعمته أيضاً المصادر الرهبانية بأنه في كاليا يمكن مشاهدة قلايات خاصة بالرهبان منفصلة عن بعضهم البعض^(٥٥)، وهو ما يذهب بنا إلى اعتبار أن قلايات كاليا تعد نموذجاً للرهبنة المتوحدة، على الرغم من تجمع عدد من الرهبان في قلاية كبيرة واحدة، ولكنهم خاضعون لسلطة واحدة خاصة بالأب الروحي، وهو يختلف عن مفهوم التجمعات في Coenobites في الأديرة الباخومية أو أديرة شنودة والذين كانوا يعيشون بين سلطة دينية تعتمد على مقومات العقيدة الرهبانية المعتادة، وسلطة أخرى أكثر قوة وتأثير خاضعة للأب أو للراهب الأكبر (الزعيم) الذي وصل الأمر في الأديرة الباخومية إلى انتخابه وخضوعه للعديد من الأمور السياسية-الدينية، وبالتالي صار الرهبان هنا يفتقدون إلى حرية التعامل مع الآخرين، وكانوا خاضعين دائما لسلطة قائدهم وهو أهم ما يمكن إدراكه في مناقشة الممارسة القبطية التي خضعت بكل عناصرها للحدود الدينية في ممارسة العقيدة برؤية محلية خالصة، وحدود معمارية لها سمات خاصة تتفق مع البيئة والموروث الثقافي، وهي في نفس الوقت قادرة على التطور والتكيف والتغلب على مشكلاتها معرفتهم بأدوات صنعها وتطورها.

مراجع الفصل الثاني

العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر

(١) حول معالم العمارة المسيحية المبكرة فى مصر راجع:

- P. Grossmann, *Christliche Architektur in Ägypten*, University of Karlsruhe, (2001), 7-17; N. H.Henin & M. Wuttman, *Kellia l'ermitage Copte QR 195*, IFAO, le Caire, (2000), 5-8; A. Martin, *Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie*, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.; S. Favre, *L'architecture des ermitages*, in *Dossiers Histoire et Archeologie*, 133. (1988) 29 ff; P. Ballet M. Picon, *Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes*, CCE 1, (1987), 17-48; F. Deichmann, *Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts*, M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35ff.; P., Grossmann, *Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture)*, Cairo, (1990) 3-16.; H. Severin, *Fühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten*, PKG, Suppl., I, Beat Bernk, SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30. ; B. Kotting, *Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude*, Köln, (1965), 26-26.; C.M. Kaufmann, *Die Menasstadt und des Nationiheilelignum der altchristlichen Ägypter in der West - aleandrinischen Wüste*, 1,1 (1910) 35-44. P.Grossmann, *Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, Kampagnen*, (1977), MDAIK, 36 (1980), 220-240.; H. Leclercq, *DCAL*, To.2.Cols., 203-250.; J.Cledat, *Le Monastere De La Necropole De About*, Vol. 11, MIFAO, Tom.XII, 21ff.; J. Maspero, & E. Dirotten, *Fouilles Execvtees A Baouit*, MIFAO., Le Caire, (1932) Tom.LIX., 1-2 ff.; A.Guillaumont, *Kellia I*, Kom 219, *Fouilles executees en (1964 et 1965) sous La Direction Fr. Dumas et*, A. Guillaumont, Le Caire, (1969), 1-15.; A. Guillaumont, *Les Moines des Kellia aux IVe et Ve Siecles*, Doss. Histoire et Archeologie, Cites.no.2., 6-13.; H. Bacht, *Das Vermächtnis des Ursprungs II*, Wurzburg. (1938), 23-38.; M. V., de Villard, *La Basilica Christiana in Egitto*, in (*Atti del. IV, Congrasso Inter. Di Archeologia Cristiana*, (1938).I, (1940), 291-302ff.; J. Sauneron, & J. Jacwunent, *Les ermitages Chretiens du desert d'Esna II*, Cairo, (1972).; E. Papaioannou, *The Monastey of St. Catherine , Sinai*, Sty., Catherrin's Monastery, (1980), 18 ff.; K.Weitzmann, *The*

Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.; K. Michalowski, Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH. X. (1963). 233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH. XI, (1963) S. 233-256; Third Season. (1962-1963) KUSH. XII, (1964), S. 195-207.

(٢) ناقش العديد من العلماء تلك الصعوبات المختلفة، وإن اختلفت وجهات النظر بينهم، ولعل التكوين المعماري في مصر كان القياس الحاسم في تلك الاختلافات، فالمادة والشكل والاستخدام والأحتفاظ، والترميم والتعديل العشوائي القائم على فطرية المواطن العادي، جميعها أموراً أسهمت في تحديد سمات تلك الصعوبات في مصر، وعلى الرغم من وضوح ذلك للعديد من الأثريين الغربيين، إلا أن قليلاً منهم تعاملوا مع العمارة المصرية في العصر المسيحي المبكرة من واقع تلك الصعوبات وأخص هنا اكتشافات منطقة كاليا، ومقابر البجوات بالخارجة. حول هذا الموضوع راجع: محمد عبد الفتاح، الديرة والتدعيم الكسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي الرابع (Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ١٠٥-١١٧.

P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48; N.H.Henin & M. Wuttman, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karlsruhe, 2001, 10-19.

(٣) ناقش (مارتين) تلك المصادر الأثرية من الناحية التاريخية ووضع أسباب متعددة حول عدم بقاء كنائس من العصر المبكر تقريباً قبل منتصف القرن الرابع، منها البناء بالطوب اللبن، تواضع الشكل المعماري، الصراعات المذهبية، الفكر الغنوصي، وغيرها من الأسباب، راجع:

Martin, A., Les Premiers siècles du Christianisme à Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.

أيضاً راجع: رؤية حول جغرافية الحركة الرهبانية في الفترة المبكرة في مصر وأسباب نزوح المسيحيين من الوادي إلى الأطراف الصحراوية شرقاً وغرباً، ونوعية المباني التي كانوا يقومونها في تلك الأماكن والتي عرفت فيما بعد بالأديرة الصحراوية، راجع

المقال في، محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الإسكندرية، ٢٠٠١، ٢٣٤ وما بعدها.

(٤) Martin, A., (1984), 32-34.

(٥) Deichmann, F., M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35.; Grossmann, P., (1990), pp.3-16; Frend, W.H.C., The Early Church. from the Beginnings to 461. London,, 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19

(٦) حول تلك الاكتشافات الجديدة لعمارة الكنائس في مصر راجع:

P. Grossmann, (2001).123-34, P. Grossmann, Recently Discovered Christian Monuments in Egypt, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division - Coptic Archaeology, ch, 2 (UP); P.Grossmann & M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division, ch, 4 (UP); Y. Hirschfeld, The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT, 94,1,2001, pp.312ff; W. Godlewski., Recent Excavations at Naqlun (1988-1992), The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Ch, 6(UP); M. von Falck. Datierungsvorschläge für die Grossfigurigen Grabstelen der Späten Kaiserzeit aus Behnasa. The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992 (UP); N. H.Henin & M. Wuttman, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, 2000, 5-8; Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.; P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48

(٧) راجع دراسة حديثة حول ظاهرة إضافة النيش Niches أو الحنايا في قلايات

الربان لتحويلها إلى مقر للعبادة بالأساليب البوذية المتواضعة، النماذج من كاليا،

N.H.Henin & M. Wuttman, (2000), 150-195

(٨) يمكن الرجوع إلى ظاهرة التعديل المعماري في مقابر البجوات في: محمد عبد

الفتاح، البوذية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي

(Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ١٠٥-١١٧.

أيضا حول المقابر المسيحية في البجوات راجع:

Bock, W., *De Materiaux Pour Servir a L'archelogie de L'Egypte Chretienne*, Saint Petersbourg, (1901), 7-8. Leclercq, D.C.A.L.T., Deuxieme, Paris, (1925), Cools, 58-60; Fakhry, A. *The Necropolis of El- Bagawat in Karga Oasis*, Cairo, (1951), 1-8, 70-77, 221-224.; Hauser, W. *The Christian Necropolis in Kargah Osis*, B.M.M.A., XXII, (1932), 38-50.; P. Grossmann, *Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo*, (1989), 402-404.

(٩) ناقش جروسمان التعديلات المعمارية الحادثة في المقبرة (١٨٠)

P. Grossmann, *Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo*, (1989), p.402-404.

ايضا راجع بعض التعديلات الوظيفية لبعض ظواهر التعديل مثل موائد الطعام وقواعد الأسبل خلال المقبرة عند: محمد عبد الفتاح، الديرية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي (Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٥-١١٧.

(١٠) حول عمارة المبنى الديني في منطقة كوم أبو جرجا المكتشف عام ١٩١١-١٩١٢ راجع:

Ev. Breccia, *Fouilles d'Abou Grirgeh, Report Sur La marche du musee Greco- Romin*. (1912), pp. 12-132. P.IX.; Leclercq, D.C.A.L.Tom, 6. Coll. 1252 ff, (Kom Abou Grirgeh).

(١١) حول مبنى علم شلتوت:

Adriani, A., *Un Edifice Chretien a Alam Shaltout*, Ann. Greco Romain, (1935-1939), pp. 154-157, Figs. 63-66.

(١٢) نقاش مفهوم النظام البازيليكي في العمارة الكنسية المسيحية بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة، وبوجه نظر غريبة غير مواكبة للتفاعل البيئي وأنواق المصريين وطبيعة التطور الديني للعقيدة في مصر عذ:

R.P. Duncan-Jones, *Length-units in Roman town planning*, Britannia 11 (1980), 127-133.; John Carter, *Civic and other Buildings*, in I.M. Barton ed. *Roman Public Buildings* 1989, 41-43.; C.V. Walthew, *Roman Basilicas*, CLASSICS IRELAND, 1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann & Severing, Op-cit. (1982), 30-33. Jones, A., *The Cities of the Eastern Roman Provinces*, Amsterdam, (1983), pp. 309ff. Grossman, Op-

cit.(1990),4-6.; J. Elsner, Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233; Id, Art and the Roman Viewer, The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge, 1995, 30-58; P. Veyne (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136

(١٢) حول مفهوم الربط بين النظام البازيليكي المحلي والمعتقد المصرية القديمة لإثبات محلية العناصر المعمارية المحلية، راجع:

Kotting, B., Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengebäude, Köln, (1965), pp.26-26.; N.H.Henin & M. Wuttman, Op-cit. (2000), pp.80 ff

محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية ، (٢٠٠٠) ١٢٥-١٢٨.

(١٣) حول بازيليك الأسمنيين (هرموبوليس ماجنا).

Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938),30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ. Papers, 53, (1984); Grossmann, Op-cit.,(1982)8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963).131-132

(١٤) حول بازيليك الدير الأبيض، راجع:

Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112; Müller., Op-cit. 121ff

(١٥) حول التعديلات المعمارية في كنائس الأديرة الباخومية، راجع:

Müller, W., Op-cit., (1963),pp. 133-134,1.3; M.V. De Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrissio Inter. Di Archeologia Cristiana), (1938). I, (1940) 291-302ff.

(١٦) حول كنيسة دير الأنبا أرميا في سفارة، راجع:

J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11,(11, (1908), Vol. 111, (1909), and Vol., VI. Cairo, (1912).; D.C.A.L.Tomb., 3,539-549; H. Severin & Grossmann, P. Reinigungsarbeiten im Jeremiaskloster bei Saqqara, MDAIK, 38 (1982),pp.100-124.; Grossmann, P., Mittelalterliche (1982),. 28-30.

(١٧) J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11 (1908)64 ff

- (١٨) Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunst, M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ. Papers, 53, (1984); Grossmann, Op-cit., (1982), 8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptisch Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963) 131-132
(١٩) Grossmann, Op-cit., (1982), 112-113.

(٢٠) حول تلك الأمثلة التي يرجع أُنتمها إلى نهاية القرن الخامس الميلادي، راجع: J.B. Ward-Perkins, Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468; R. Krautheimer, Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;
(٢١) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45; Grossmann, Op-cit., (1982), 8-10.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938).I, (1940), 299 ff.

(٢٢) حول كنيسة أبو مينا وبصفة خاصة كنيسة القبر والمؤرخة بالنصف الثاني من القرن السادس الميلادي، راجع مقال لجروسمان حول فيه الوصول إلى نتيجة توحي بأنه ليس هناك صلة من ناحية التطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث والأخري ذات الأربع حنايات، ووصل دون ربط بحالة التطور إلى نتيجة أفترحها بأن الكنائس ذات الأربع حنايات ليس اختراعا مصرياً بل أنها وفنت على مصر من آسيا الصغرى وسوريا، راجع:

P. Grossmann , 1980, MDAIK38, (1982), 112ff. ; Ward Perkins, J. B., The Shrine of St., Menas in the Maryut, Papers of the British School at Rome , 17, (1949), 26ff.

(٢٣) يلاحظ أن التكوين ذو الأربع حنايات في مصر فقط كان قلما على حدود مساحة مربعة الشكل أو مستطيلة بعض الشيء حسب ظروف الأرضية كما في كنيسة القبر في أبو مينا، بينما الأمثلة في آسيا الصغرى وسوريا كانت الكنسية مقامة على أرضية دائرية تماماً، وهو ما لم نجده حتى الآن في مصر.

P.Grossmann & M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies

(IACS) Washington D.C., 1992. Second; Ch, 4 (UP); P. Grossmann , Op-cit., MDAIK, 38, (1982), 111-114

(٢٤) راجع هوامش (٢٢) و(٢٣)

(٢٥) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 40-45

(٢٦) هناك أمثلة لا تزال تحتفظ بأصولها المعمارية وتحقق مفهوم التكيف البيئي والمستوي الاقتصادي والمناخ السياسي بعد الفتح العربي للطراز المعماري، ولعل من أهم تلك النماذج بازيليك دير سانت كاترين التي بنيت برؤية معمارية بعيدة عن المحلية المصرية، وكذلك بازيليك كنيسة فرس في النوبة والتي تمثل نموذجا للعمارة المحلية على تخطيط متعارف عليه سابقا، ولكنه لم يمنع التصورات المحلية في أن تفرض نفسها في إخراج التصور النهائي لمكان العبادة الدائم، عن تلك الأمثلة، راجع عن بازيليك سانت كاترين:

Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.

حول بازيليك فرس النوبي في النوبة (مدينة / قرية فرس).

Michalowski, K., Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH.X.(1963) S.233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI,(1963).233-256; Third Season. (1962- 1963) KUSH. XII, (1964),.195-207; Michalowski, K., Faras, Warszawa, (1974), Galleria Sztuki de Muzeum Narodowe Warszawie,.5-15; Voenhof, K. R., De Kathedraal Van Faras, Phoenix XIII, 2, (1967),.78-85.

(٢٧)Rufinus, Hist. Monch., 5.

(٢٨)Palladius, Hist. Laus., 7.32.

(٢٩) حول الرهبنة كمقيدة نبئت في مصر وعلاقتها بالتطور المحلي للعقيدة

المسيحية فيها، راجع:

محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي ، ٢١٩ وما بعدها

(٣٠) حول المقابر المصرية القديمة الوثنية التي اتخذت كمساكن لممارسة الحيازة

اليومية والطقوس الدينية، راجع: محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية،

٢٣٥-٢٤٢، أيضا، محمد عبد الفتاح، حول البدايات الأولى لانتشار الجماعات

الرهبانية في مصر في الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، الإنسانيات،

٧، ٢٠٠١، ٨٩-١١٤

Walters, C, Monastic Archaeology in Egypt, Warminster, (1974), 103ff.

(٣١) M. Scott, Paganism and Christianity in Egypt, Cambridge, (1913) 101-102; S.Walker & M.L.Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV (1998) 156-159; Naville, M., Deir el - Bahari, Le Caire, (1849), II, 5 ff.

(٣٢) M. Scott, (1913) ١٠١ - 102; S.Walker & M.L.Bierbrier, (1998) 156-157

(٣٣) J. Yoyotte, The Tomb of a Prince Ramesses in the Valley of the Queens, N.53, J.E.A.44. (1958), 26-30.; N, M. Janot, Une "Gisante" Renaissant de Ses Cendres, BIFAO, Tom. 93, (1993), 371-378.; Leblance, Chr., Les Tombes, no.58 (anonyme) et no. 60, (Nebet - Taouy) de la Vallée de Reines achèvement des degagements et Conclusion, A.S.E., LXX, (1989- 1985), 58f.

(٣٤) B.Bruyere, Rapport Sur Les Fouilles de Deir - el - Medineh, FIF AO., IV, (1926), 13-14.

(٣٥) وتبدو تلك الظاهرة عامة في العديد من المعابد التي تحتوى على آثار مسيحية مبكرة.

(٣٦) محمد عبد الفتاح، مفهوم النيوتوكس في الفن القبطي، الإنسانيات، ٤، ١٩٩٩، ٨٥-٥٩

(٣٧) حول مفهوم دفن الشهيد في العصر المبكر وظروف نشأة كنسية فوق المقبرة

والتي كانت بمثابة نواة لدير كبير، راجع:

Leclercq, H., DCAL. Vol. I. 827-848; Oxford, DIC.860, Grossmann, متي المسكين، الشهادة والشهداء، وادي النطرون، (١٩٨٧) ٤٣، 12-13; (1990)

(٣٨) متي المسكين، (١٩٨٧) ٤٣.

(٣٩) متي المسكين، (١٩٨٧) ٤٤-٤٧

(٤١) حول مغارة الجفتون ومغارات إسنا في (نجع حامد سعيد)، راجع:

O. Meinardus, *Monks and Monasteries of Egypt Deserts*. Cairo, (1961), pp. 86-87; Walters. C., (1974) 107.

(٤٢) حول عمارة الأديرة ومكوناتها المعمارية:

Grossmann, (1977). 77ff; J. Leroy, *Les Peintures des Convents du Ouadi Natroun*, Cairo, (1982), 30-35 ff. W. Crum., & White, E., *The Monastery of Epiphanius at Thebe*, New York, (1962), 10-30. Monneret, de Villard , U, *Les Eglises du Monastere des Syruens au Wadi el – Natron* , Milan, (1928), 10-12ff Wiener, Op.cit., pp. 131- 136. ; Schmidt, Ein Altchristliches Mumientikett, A.Z., XXXII, 52ff; White, E. M.G., the Monasteries of the Wadi' Natrun, Part 11. The History of the Monasteries of Nitria and of Sestis, New York, (1932), 17-24; Festugiere, *Historia Monachrum in Aegyptio*, Bruxelles, (1961), pp. 130-135. Guillaumont, A, (1962), 101-102.

(٤٣) Leclercq, H., DCAL., To.2.Cols., 203-250; J. Cledat, *Le Monastere De La Necropole De Baouit*, Vol. 11, MIFAO, .XII, 21ff. ; J. Maspero, & E. Diroten, *Fouilles Execvtees A Baouit*, MIFAO, (1932).LIX,PP.1-2 ff

(٤٤) Müller, W., Op-cit., (1963), 133-134, I.3; M.V. de Villard, *La Basilica Christiana in Egitto*, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana), (1938). I, (1940) 291-302ff.

(٤٥) J. Quibell, *the Monastery of Apa Jeremias*, Vol.,11 (1908)64 ff

(٤٦) P.,Grossmann, (1990)3-16; P. Grossmann, (2001).123-34,

(٤٧) D.C.A.L.Tomb., 3,539-549; H. Severin & Grossmann, P. *Reinigungsarbeiten im Jeremiaskloster bei Saqqara*, MDAIK, 38 (1982),pp.100-124.; Grossmann, P., *Mittelalterliche* (1982),. 28-30.

محمد عبد الفتاح السيد، المسيحية والأيقونوجرافية المصرية ، مجلد الآثار بين العرب، ٤،

(٢٠٠٠) ٥٠٧-٥٠٦

(٤٨) Rufinus, *Hist. Monch.*, 21,23-24 Palladius, *Hist. Laus.*, 7.32; Sozomene, H.E, 1,14; Migne, PG.67,904A, PL21,444b-445b

(٤٩) N. H.Henin & M. Wuttmann, *Kellia l'ermitage Copte QR 195*, IFAO, le Caire, (2000),5-8;

(٥٠) N. H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),87-101

(٥١) يمكن متابعة هذا التصميم الهندسي في بناء الصوف البرميلية المقبة في بعض المباني الشعبية في تونا الحبل في حفائر هرموبوليس عام (١٩٤٠) وكذلك في مباني قلايات أديرة سواهج.

S.Gabra, Rapport sur les fouilles d' Hermopolis oust (Touna el-Gebel), (1941), Pl, XXXIX; U. M. De Villard, Les Couvents pres de Sohag, vol. I, Milan, (1925), pl.46

(٥٢) H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),135-139, fig. 175

(٥٣) يفهم التوازن بين الاحتياجات العقلية والبشرية والتكنيك التلقائي لهندسة بناء القلايات أو الصوامع الراهبانية بعد من أهم عناصر العمارة المصرية في العصر المسيحي المبكر، حول هذا التكيف والتوازن راجع:

S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988)29 ff;

(٥٤) H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),40-41

(٥٥) H.Henin & M. Wuttmann, 2000), 243; P. Ballet, M. Picon,(1987),17-48; F. Deichmann, M.D.A.I.K., 8, (1938).30-35ff.; P.,Grossmann, , (1990)3-16.;

الفصل الثالث

التصوير الجدارى

فى الفن القبطى

تقديم

منذ ظهور التصوير الجدارى كأحد فنون التصوير فى بدايته الأولى، لم يكن فناً منفصلاً أو قائماً بذاته، ولكنه ارتبط تماماً بالعمارة كأحد عناصرها الفنية، وصار جزءاً لا يتجزأ من التصميم المعماري منذ أقدم العصور.

ويمكن أن تنتج المحاولات التصويرية الأولى لهذا النوع من الفنون التى كانت تتم باستخدام ألوان معدنية وبشكل مباشر على الجدران، أو بعد مزجها بوسيط لولى لضمان ثباتها على الحائط، ثم تأخذ بعد ذلك صفة الطقوس الدينية البدائية التى تعتمد على السحر، وتعطى وظيفة أولية أو بدائية لمفهوم الصور الجدارية، ثم تدخل عملية التصوير الجدارى مرحلة جديدة أكثر تطوراً مع منتصف الألف الرابع ق.م، حيث عرف المصريون التقنية الصناعية لهذا الفن، واستخدموه (مارسوه) على الحوائط المبنية بالطوب اللبن والمغطاة بالملاط الطينى، ونصل بهذا إلى أقدم وأول تكتيك عرفه فن التصوير الجدارى.

بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة — حتى فى أبسط صورهِ كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأقاريز — يودى إلى طبيعة خاصة للشكل المعماري، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بأبعاد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها.

تطورت استخدامات التصوير الجدارى بعد ذلك واختلفت باختلاف الزمان والمكان والمستوى الاقتصادي والاجتماعي للجماعات البشرية، فمن مجرد تغطية بسيطة

للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تقليد العناصر الزخرفية الخاصة بالنحت أو العمارة بوسائل تصويرية، ثم تقليد الخامات الحقيقية مثل الفسيفساء والرخام والأخشاب وغيرها.

وللتصوير فى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمق والتجسيد مثل النحت، فإنه يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

هكذا إن كان الرباط الوثيق بين فن التصوير وفن العمارة منذ عصر الكهوف وحتى عصر النهضة، وهكذا صار من غير الممكن الفصل بين التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار الأمر مسألة تركيبات متكاملة تتوارثها الحضارات عبر التاريخ.

ومتلما كانت العمارة بأشكالها وطورها المختلفة خاضعة عبر كل العصور لتأثير الفكر الدينى، فلن التصوير الجدارى بدوره قد تأثر بالعقائد تأثراً بالغاً، ولعل أبلى دليل على ذلك أن الصور الجدارية فى مصر القديمة كانت تمثل أحد أهم العناصر الدينية والعقائدية، ووصلت فى بعض الأحيان إلى التصوير المثالى للمفهوم الدينى المراد التعبير عنه، ومن هنا تأتى أهمية الصور الجدارية كمعيار فى ودينى تنتقل عن طريق مميزات الحضارة الإنسانية سواء فى صورتها المثالية أو صورتها الواقعية.

هذا وتعتمد دراسة التصوير للجدارى على عاملين أساسيين، أولهما دراسة التكنيك الصناعى للصور الجدارية والذى يتضمن نوعية الجدران والمواد المستخدمة فى تكوين الصورة الجدارية، بالإضافة إلى مواد الألوان وطبيعتها وعملية التلوين وإخراج العملية التصويرية، أما العامل الثانى فهو اختيار الموضوع وأسلوب تنفيذه، وسوف نتناول هذين العاملين بصورة أساسية لتحديد أهمية الصورة الجدارية فى الحضارة الفنية المصرية عبر العصور.

أولاً: المواد وصناعة الفريسك في مصر

أ- الفريسك. تعريفه وأنواعه

يطلق اسم Fresco أو Fresque على نوع من التلوين أو التصوير المائي الذي ينفذ على الملاط "المونة" حديث العهد، وهذا اللفظ مشتق من اللفظ الإيطالي A Fresco الذي يعبر اختصاراً لكلمة Pittura al Fresco أى التصوير على ملاط حديث العهد (شكل ٧١).

وقد عرف تاريخ التصوير الجدارى العديد من أنواع الصور الجدارية والتي كانت تختلف باختلاف المواد المصنوعة وطرق استخدامها، ويمكن تقسيمها إلى نوعين: أولاً: الفريسك الرطب: Fresco أو التصوير على الملاط الرطب ويعرف (بالفريسك الطازج) (أو الفريسك الحقيقى) الذى يتفاعل مباشرة مع الجدار ويكون متداخلاً عضوياً مع طبقات الأرضية الجصية له.

ثانياً: الفريسك الجاف Siccو Fresco وهو عكس النوع الأول، حيث تكون الأرضية والصور الملونة طبقة مستقلة لونية عن طبقات الأرضية الحائطية، وذلك بفعل المثبتات أو الوسائط اللونية مثل الغراء والصمغ وزلال البيض والشمع وغيرها.

والفريسك الحقيقى أو الرطب، هو طريقة التصوير المباشر على الملاط الرطب، حيث تستخدم معه الألوان المذابة فى الماء، ولأن الملاط يتكون أساساً من الجير "القلوى" والرمال أو بوردرة الرخام فإن بعض التغيرات الكيميائية تحدث فى تركيبه أثناء جفافه فيجعل منه مادة رابطة Binder تتصلب الألوان خلالها أثناء التصوير، وبذلك تصبح الألوان جزءاً من الملاط وبالتالي جزءاً من الجدران مما يحقق لها فترة بقاء أطول.

بعد التصوير بالفريسك الرطب من أكثر الأنواع صعوبة فى عملية التصوير من حيث القيود التى يفرضها أسلوبه المميز على المصور، فالمجموعة اللونية المتاحة له قليلة جداً كذلك المدى الزمنى المتاحة لى إنجاز عمله قبل أن يجف الملاط الرطب

قصير جداً، فضلاً عن الصعوبات التي سوف نستعرضها في شرح الخطوات الأساسية لتنفيذ لوحة الفريسك الرطب.

أما الفريسك الجاف، فإنه يعد من أكثر الأشكال التصويرية استخداماً في الفن المصري القديم، فهو غير مرتبط ارتباطاً كاملاً بالجدار مثل الفريسك الرطب، بل يمكن القول أن طبقات الجبس المتعاقبة تجعل هناك عزلاً بين مكونات الجدار ومواد الألوان والأرضيات المصورة عليها. ويعتمد الفريسك الجاف هنا على نوع الوسيط اللوني، وهو أسلوب مزج الألوان بواسطة مواد تكتسبها ثباتاً وصلابة على الحائط الجاف وذلك لأن اللون هنا لا يتفاعل مع الحائط مثل الفريسك الرطب بل يكون طبقة مستقلة عن أرضية اللوحة. لذلك يحتاج إلى وسائل مختلفة لتثبيت هذه الألوان، وتعتبر هذه الوسائل وسائط بين الجدار وبين الألوان، حيث سميت هذه الوسائط بأسماء مختلفة من حيث نوع المادة المستخدمة.

أ- الديستمبرا Distemper حيث يستخدم زلال البيض وشمع العسل لتثبيت هذه الألوان.

ب- التمبرا Tempera يستخدم الغراء أو الصمغ أو الجيلاتينة أو صفار البيض.

ج- الكازين Casein يستخدم مسحوق من اللبن المتخثر المنزوع النسم مع الصمغ وقد استخدم في المصور الوسطى.

د- الشمع "الإيكوستيك" Encaustic والوسيط اللوني شمع العسل وزيت الكتان أو الدمل "الورنيش".

من هنا نجد أن الفريسك الجاف يعتمد فيه الفنان على الوسيط اللوني أكثر من نوعية الأرضية المصور عليها، فأى من أنواع التصوير السابقة تعتمد في المقام الأول من حيث التنفيذ على وجود مادة لونية Pigment ومادة رابطة Binder تمكن من تثبيت المواد الملونة على السطح المصور.

ب- الحوائط وطبقة الأرضية

١- الحوائط

بما أن الفريسيك هو عبارة عن تصوير على الملاط الرطب فمن المعلوم به أن عملية تنفيذه يجب أن تتم على مسطحات صلبة ذات أحجام كبيرة الحجم إما من حجر صلب أو من طوب محروق أو من الرخام أو من بعض أنواع الصخور "في المقابل المحفورة في الصخر" لذا كان من الضروري في معرفة أنواع المواد المصنوعة منها الحوائط قديماً نظراً لاختلاف سبل تنفيذ الفريسيك باختلاف نوع الحائط المستخدم في البناء.

ومهما كان نوع المادة المصنوع منها الحائط فهي في النهاية صالحة لتحمل البياض ولكن بنسب ومقايير وأسلوب خاص لكل نوع، ففي البداية يجب أن تكون الحوائط جافة تماماً وتخلو من الرطوبة والأملاح الجيرية، فإذا تأكد ذلك يمكن تحديد الأسلوب الأمثل لوضع طبقات البياض على الحائط.

من أهم المواد المستخدمة في بناء الحوائط كانت الأحجار الجيرية والأحجار الرملية وخاصة في مصر القديمة. في المباني الرومانية القديمة والواقعة حول بركان فيزوف كان لتأثير الطبيعة الصخرية للأرض في تلك المنطقة آثار واضحة في التكوين الجيولوجي للمواد المستخدمة في البناء، فالأحجار الجيرية في تلك المناطق متأثرة ببعض الصخور البركانية المتداخلة في مزجها مثل صخور التف Tuf وهو حجر مسامي ينشأ من تراكم الصخور البركانية، كذلك البزولان "البرسولان" Pouzzolane وهو نوع من الصخور البركانية (صخر سيلكوني بركاني في الأصل 'رمل').

ولقد كان على الفنان الروماني منذ القدم استخدام تلك الصخور في بناء مجانيه أو استخدامها كمونة بين الأحجار كذلك كنوع من المقويات في أعمال الدهان، كما امتزجت ضمن مواد البلاط المخصص لعمل لوحات الفريسيك في مدن بومبي Pompeii، هيركيولانيوم Herculaneum وبوسكريال Boscreale و نابولي Naples.

أما نوع الحوائط الأكثر انتشاراً ليس في مصر فحصب بل في معظم الدول التي تنتشر فيها الأنهار والتربة الطينية، فهو ذلك المصنوع من الطين أو الطوب اللبن المجفف في الشمس أو الطوب المحروق.

ففي مصر القديمة منذ عهد ما قبل الأسرات استخدم الطين المجفف في الشمس والممزوج بالقش وهو طمى نيلي عادى - في بناء مبانيهم وكسوة جدرانهم بها، والطمى النيلي يتكون من صلصال ورمل ويمتزج بهما الماء الكافى لتكوين القوام المناسب للاستعمال ومادة عضوية هي الدبال وتسمى Humus ورمل كوارتز وماء.

وتتوقف نوعية الطين على مقادير تلك المواد، ويصنع الطوب النئى "اللبن" dried brick - من مزج الطين بالتبن والقش لتقويته، ثم يجفف في الشمس وتستخدم المونة الطينية في وصله عند البناء، أما الطوب المحروق Burnt - brick فهو نفس قوالب الطوب المجففة في الشمس بدون قش، وتدخل في أحد الأفران فتتأكسد ويصبح لون القالب أحمر أو بلى لوجود ذرات الحديد به والتي تتأكسد بفعل وجود أكسيد الحديد ذو اللون الأحمر فيكون أكثر صلابة. كان أول استخدام للطوب المحروق في أواخر العصر الهلينيستى ولم يستعمل على نطاق واسع إلا منذ العصر الرومانى.

تلك هي الحوائط وأنواعها التي استخدمت كأساس لإقامة الصور الجدارية على مسطحاتها، لذلك كان من الضروري معرفة مكوناتها الكيميائية وأنواعها حتى يتسنى لنا تحديد نوعية الملاط وعدد طبقات كل نوع كإرضية للصورة الجدارية.

٢ - الملاط

الملاط هو استخدام أحد المواد البيئية العضوية "المستخدمة في البناء المعماري" مثل الجير أو الجبس أو الرمل أو الطين أو بوردرة للرخام أو تراب الصخور البركانية وغيرها من مواد - في تصنيع مادة سهلة الاستخدام كدهان أو معجون لتسوية الجدران حتى تكون على استعداد لتقبل الألوان.

إن دور الملاط في تصوير الفريسة بالغ الأهمية، فمكوناته وطريقة تحضيره وتكسية الجدران به تحدد قيمة العمل النهائى ومدى ثباته واستمراره.

قديماً وقبل العصر البطلمى في مصر لم يستخدم الفنانون المصريون سوى نوعين من الملاط ذاع صيتهما وهما ملاط الطين وملاط الجبس، حيث لم نثر على ملاط

الجير - الذى يستخدم فى صناعة الفريسك الرطب - على جدران المباني القديمة. ويعمل بعض العلماء ذلك بأن مصر لم تعرف ملاط الجير إلا بعد دخول البطالمة عام ٣٣٢ ق-م، وذلك لأن عملية إحراق الجير حتى يهينه كملاط كانت تحتاج وقود يولد طاقة حرارية كبيرة أكثر بكثير مما يحتاجه إحراق الجبس.

ومن هنا كانت ندرة الوقود وتوافر الجبس النقى فى مصر من أهم الأسباب فى عدم استخدام الجير كملاط مما أدى إلى عدم استخدام الفريسك الرطب وفضلوا عليه التصوير على ملاط الطين أو ملاط الجبس بطريقتى التمبرا أو الديستمبرا على الأرضية الجافة.

عندما جاء البطالمة إلى مصر اهتموا باستخدام الفريسك الرطب الذى اعتادوا على استخدامه فى بلادهم ولديهم الخبرة فى عملية إحراق الجير وفى تنفيذ الرسومات عليه وهو رطب، كما أنهم أول من استخدموا الفريسك الرطب أيضاً ليس على ملاط الجير فحسب ولكن على ملاط الطين بعد تغطيته بطبقة رقيقة من الجير أو الجبس السائل "قشرة" تسمى شيد أو بياض ويرسم عليه قبل أن يجف اللبن الذى يجعل قشرة البياض رطبة لفترة مناسبة حتى ينتهى الفنان من رسمه. هذه الطريقة بالرغم من انتشارها منذ العصر البطلمى إلا أن بعض العلماء يرجعون أصولها إلى عهد الدولة الحديثة فى مصر. ثم أصبحت بعد ذلك هى الطريقة الأساسية للكثير من اللوحات التصويرية القبطية وخاصة فى الأديرة والكنائس المقامة على وادى النيل.

من هنا نجد أن هناك نوعين من الفريسك الرطب، (الأول) يسمو إلى المثالية الصناعية والتكنيك عالى المستوى وله أصوله اليونانية إلا أن انتشاره عند الرومان بدأ من القرن الثانى ق-م وحتى القرن الثالث الميلادى.

أما (الثانى) فهو الفريسك الذى يمكن أن نطلق عليه اسم "الفريسك الربنى" وذلك لارتباطه بالريف المصرى والمناطق النائية وله سمات شعبية لسهولة تنفيذه وتكلفته.

هذا النوع الأخير يعد من أقدم أنواع الفريسك بالرغم من أن استخدامه الأولى كانت منذ العصور الحجرية كالفريسك جاف ومنذ العصر الحديث كالفريسك رطب، وقد عادت مرة أخرى طريقة الفريسك الرطب بعد فترة المصريين البطلمى والرومانى مع بداية القرن الثالث واستمرت تقريباً حتى منتصف القرن السابع الميلادى. فى مصر

ويرجع ذلك لسهولة عمل فريسك ملاط الطين، فقد انتشرت في روما خلال نفس الفترة تقريباً في العصر المسيحي المبكر، حيث تلتنا المقابر المسيحية الرومانية المبكرة في روما على صور جدارية مكونة من طبقة طينية ممزوجة بالجير والرمل ويطلق على هذا المزيج اسم الكوب Cob عليه طبقة "قشرة" بياض من الجير ومصور عليها مناظر دينية مسيحية.

لذا سوف ينصب اهتمامنا على هذين النوعين وسبل تنفيذهما على الحوائط لإتمام عملية التصوير الجداري.

٣- طبقة الأرضية الجصية

أجمع معظم علماء التصوير الجداري على أن هناك عنصرين لتحديد طبيعة الفريسك الرطب قديماً..... أولاً: طبقة الأرضية "الجص" "البلاستر" ويطلق عليه Opus Albarium Tectores. ثانياً: الألوان التي ترسم على السطح الطازج ويطلق عليها Pictor - Ζωγραφος.

بالنسبة لطبقة الملاط أو البلاستر الجصي فهي تتطلب معالجة خاصة وحقيقية في تنفيذ الطريقة المثالية منها، وقد قدم لنا كل من بلينيوس Plinius وفثروفويس Vitruvius تلك الطريقة المثالية لعمل وتنفيذ الفريسك قديماً.

فقد أشار بلينيوس إلى أن جدران المباني المزينة تأخذ ثلاث طبقات، الأولى من الجص ومسحوق صخور البرسولان، والثانية من الجص وبودرة الرخام، والثالثة من الجص ومزيج سائل من الجص وبودرة الرخام. ومادة الجص عند بلينيوس مكونة من الجير والقليل من الجبس.

أما فثروفويس فقد كان مهندساً معمارياً في الأصل لذا لا بد أن تكون معلوماته شبه مؤكدة، إلا أنها أثارت العديد من التساؤلات حول صعوبة تنفيذها وعدم وجود دليل آخرى واضح يؤكد هذه الطريقة. فيذكر فثروفويس أن عدد الطبقات اللازمة لصناعة البلاستر تتكون من ست طبقات، ثلاث منها من الجص والبرسولان والرمل توضع الطبقات فوق بعضها قبل أن تجف التي قبلها تماماً ويطلق عليها اسم الاندماج الرمل. حيث تتكون من الجبس وتراب الأحجار الرسوبية أو البركانية والرمل وهي مائعة لوصول الرطوبة وتكوين الأملاح التي تصد طبقة السكو ثم هناك ثلاث طبقات أخرى

من الجص المزوج مسبقاً لفترة طويلة ببودرة الرخام والقليل من الجبس والجير ويطلق عليه اسم الأسمنت الرخامي Opus murarium ثم يصور على الطبقة الأخيرة وهي لا تزال رطبة.

وقد اعترض بعض العلماء على ما جاء لدى فتروفوس في مبالغته لعدد الطبقات فوق الحائط، وبصفة خاصة الطبقات الثلاث الأولى، والتي لابد أن تكون متماسكة تماماً، ويجب الانتظار حتى تجف وليس قبل جفافها كما ذكر فتروفوس. ونقدم هنا رؤية حول أسلوب تنفيذ لوحات بومبي وما ورد عند العلماء في تحديد عدد طبقات الملاط ومقارنتها بما جاء عند فتروفوس وبلينيوس.

أشار ماو Mau إلى أن الصور الجدارية لمدينة بومبي تتكون من سبع طبقات أي أنه أضاف طبقة اللون للأرضية، وفقاً لما أشار إليه فتروفوس لثلاثة طبقات من الجير والرمل وتراب التفت أو البرسولان، وثلاث طبقات من الأسمنت الرخامي في حين أشار R. Etienne أن صور بومبي الجدارية على سبيل المثال تتكون عموماً من طبقة سمكها تتراوح ما بين ٣: ٥ سم من خليط الجير والرمل يصعب تحديد ما إن كانت طبقة واحدة أو ثلاث طبقات، ويضاف إليها طبقة رقيقة جداً من الرمل الفاعم، أما الطبقة الأخيرة الأرضية المصورة عليها فهي من الجير ونسبة قليلة جداً من بودرة الرخام يتراوح سمكها ما بين ٠,١ - ٠,٥ سم وهي الطبقة التي يكون عليها المنظر المراد تصويره. ومن هنا يرى Etienne أن الحوائط تتكون ثلاث طبقات مؤيداً رأي بلينيوس السابق.

إلا أن لوجوستي S. Augusti يؤكد أنه يجب أن نقسم ملاط الأرضية إلى طبقتين فقط وخاصة أن هناك تفاعلات واندماجات كيميائية تحدث في الثلاث طبقات الأولى، تجعل منها طبقة واحدة يصعب تحديد عددها، ففي فيلا فارنيسينا - The Farnesina Villa كانت الطبقات الثلاث الأولى مكونة من مزيج من الجير والرمل والبرسولان. وفي منزل لivia مكونة من مزيج من الجير والرمل وتراب البرسولان، والثانية من الجير والرمل وبودرة الرخام، ويضاف عليها طبقة الأرضية المصورة عليها وهو بذلك يؤيد آراء بلينيوس.

اتجه مورا Mora لتأييد فتروفيوس فى عدد الطبقات، فهو يشير إلى أن فتروفيوس قد نصح بهذا للتكنيك لأكثر من غرض، أهمها إيجاد جزء صلب يحمى الرسومات من الرطوبة وتكوين الأملاح وتشقق الجدران مكون من ثلاث طبقات تحتوى على تراب الصخور البركانية "النف أو البرسلان" للكافى لمنع تسرب الرطوبة وتكوين الأملاح، ثم هناك جزء ثانى خارجى مكون من ثلاث طبقات أخرى وهى التى تحمى طبقة الألوان وتمتص أكبر قدر ممكن من اللون حتى تعطى له استمرارية مع مرور الزمن وحتى لا تتأثر بالعوامل الجوية. وتلك النظرية ربما لم يدركها بلينيوس عندما وصف مشاهدته على أنها ثلاث طبقات نظراً لاندماج طبقات فتروفيوس بعد فترة جفافها.

لكن هل استمرت استخدام طريقة فتروفيوس فى صناعة الفريسك؟ اتفق لينج Ling والبيج Alleg، فى أن معظم الحوائط المصنوع عليها الفريسك والتى ترجع إلى الفترة منذ نهاية القرن الثالى ق.م وحتى منتصف القرن الثانى الميلادى فى روما وبومبى وغيرها من المدن الإيطالية، كانت تحتوى على ثلاث طبقات فى الشكل العام يصعب تحديد عددها الأصلى نظراً للتفاعلات التى تحدث عبر الزمن لتلك الطبقات، لذا يصعب تأكيد ما ذكره فتروفيوس لعدم وجود دليل مادى لهذه الطبقات الست. كذلك اتفق لينج والبيج على صحة عرض فتروفيوس لمكونات الطبقات، وهى بالفعل تتفق مع بعض المكونات التى اكتشفت فى العديد من الصور الجدارية فى المدن الرومانية.

من خلال استعراضنا لوصف فتروفيوس لجده قد حاول تقادى عامل الرطوبة النسبية فى المدن الإيطالية، فقد جاءت نظرية الطبقات الست المتتالية حتى يتقادى تأثير الرطوبة على اللوحات الملونة، فتعد الطبقات يترك الفرصة لتراب الصخور فى امتصاص وعزل كمية الرطوبة المخزون فى الجدران، وقبل جفافها مباشرة تضاف الطبقة التالية فنقل من ترشيح الرطوبة وكذلك الأملاح الجيرية المكونة على سطح الجدران.

كما تحدث فتروفيوس عن عمل الفريسك داخل البيلووات المحددة بالبوص اليونانى Harundinis Graecae، وقد وجد أن هذا النوع من البوص يمنع تسرب الرطوبة داخل الإطار المحدد الذى غالباً ما كان يصور بداخله منظر تصويرى. ولكن

من أهم الأسباب التي تؤيد نظرية فتروفوس وتشير إلى حد ما باستخدام طريقته خلال القرن الثاني الميلادي، ما عثر عليه دونرفان ريختر ووالبرت ; D. Van Richter Wilpert في حفائر قصر الأباطرة المكتشفة على تل البلاتين في روما، حيث عثروا على مسامير معدنية غالباً من الحديد كانت توضع لتثبيت تلك الطبقات من السكوا على الحوائط والتي ربما كانت تسقط بسبب الأحمال الزائدة على سطح الصخر. ولكن كيف ثبتت طبقة من الملاط بواسطة مسامير من المعدن، يرى والبرت بعد دراسة مستفيضة لنوعية المسامير وما عثر عليه من أدوات في معظم المقابر المسيحية تخص فئاني تلك المقابر، أن هذه المسامير تسند ألواح خشبية هي التي كانت تقوم بمنع سقوط الطبقة الجصية حتى تجف تماماً أو تكاد. إلا أنه أكد أن تلك الطريقة بسهل تنفيذها على السطوح الحجرية السليمة يمكن تثبيت تلك المسامير أو الخوابير "خابور حديد" في جدرانها، أما السطوح الصخرية في يومبي والمدن المجاورة لبركان فيزوف، فبرى والبرت أنه من الصعب استخدام هذه الطريقة نظراً لطبيعة الصخور الرسوبية الضعيفة الهشة والتي بُنيت بها معظم جدران مباني تلك المنطقة.

ومن ثم أشار أيضاً إلى أن فئاني القرن الثاني الميلادي تقليدياً لصعوبة تنفيذ طريقة فتروفوس ابتكروا تكنيكاً جديداً من مادة الـ Cob (وهي الطبقة الطينية الممزوجة بالجير والرمل) الخفيفة فوق سطح الصخر مباشرة، ثم يضاف إليها ثلاث طبقات رقيقة من مزيج الجير وبودرة الرخام في صورة سائلة، وهذه الطريقة شاع استخدامها في المقابر الرومانية المسيحية المبكرة.

عومياً، فلن الآراء تتضارب حول تحديد عدد الطبقات المستخدمة في الصور الجدارية، وخاصة الاختلافات في تحديد هوية تلك الطبقات في الفريسك الروماني في يومبي والمدن المجاورة لها، ولكن في النهاية يمكن أن تؤكد من خلال ما سبق أن فتروفوس قد نصح بالطبقات الست وأنها أخذت في التدهور لصعوبة تنفيذها إلى أن وصلت إلى طبقتين أيضاً في مباني يومبي، ففي منزل سالوست Sallust والذي عاصر فترة الطراز الأول والثاني لطرز يومبي خلال الفترة من منتصف القرن الأول ق.م. وحتى منتصف القرن الأول الميلادي، استخدمت طبقتان يتراوح سمكهما ما بين ٢: ٣ سم من حدود الجدار وحتى سطح الصورة. ومع ظهور المقابر السردابية المسيحية

فى روما أخذ هذا السمك فى التدهور منذ بداية القرن الثانى الميلادى حيث نلاحظ وجود طبقتين ذات سمك يتراوح ما بين ١ : ١,٥ سم فى المسطحات الكبيرة، واستمرت هذه الطريقة حتى منتصف القرن الثالث الميلادى، وعلى سبيل المثال معظم الصور الرئيسية فى المقابر *Pretextet, sts Pierre et Marcellin*، استخدم الفنان طبقتين من الجص، وفى مخبأ القديس جنيفير *Janvier* استخدم الفنان طبقتين ثم أضاف إليها طبقة أخرى كإرضية لونية.

وقد وجد أن الطبقة الأولى كانت لا توضع مباشرة على الصخر (نظراً لأن معظم المقابر الرومانية والمخبا المكشوف فى روما محفورة فى الصخر فى العصر المسيحى المبكر) بل كان يزود الصخر من نوع *Tuf* بطبقة من الأسمنت الرخامى *opus murarium* حتى تكون الجدران قابلة وقادرة على تحمل سمك ونقل الطبقتين.

من هنا وقبل منتصف القرن الثالث الميلادى لم يعرف الرومان استخدام الفريسك ذى الطبقة الواحدة، وهذا دليل واضح لتأريخ الفريسك ولتحديد عمر الرسومات التى عثر عليها فى المقابر المسيحية الرومانية، ذلك لأنه بعد القرن الثالث الميلادى استخدم الفنان طبقة واحدة لفترة طويلة حتى منتصف القرن السادس الميلادى تقريباً، هذه الطبقة كانت تتغير مكوناتها من فترة إلى أخرى، فمع بداية القرن الرابع الميلادى كانت مكونة من مزيج *Cob* الطينى وعليه قشرة جيرية واحدة أو اثنتان، وخلال القرن الخامس والسادس الميلادى فى بعض الصور الهامة فى المقابر الرئيسية وبعض الكنائس استخدمت مونة مكونة من جص مع بونرة الرخام أو تراب البرسولان ثم يدهن سطحها بالجير الأبيض ويلون مباشرة قبل أن تجف، ولدينا نماذج عديدة أشهرها ما عثر عليه فى مقابر *Via Latina Domitille, Priscilla, Callixtus*.

وفى مصر فضل الفنان استخدام تلك الطبقة الواحدة فى صناعة الفريسك الرطب الأسهل استعمالاً والأوفر تكاليفاً والمسمى بالفريسك الريفى، وذلك فى العصر المسيحى. قبل ذلك عثر على بعض اللوحات القليلة جداً والمصورة فى بعض مقابر الإسكندرية مثل مصططفى كامل والورديان وكوم الشقافة، وأيضاً فى مقابر تونا الجبل ومقابر المزوقة بالواحات الداخلة وأيضاً الصور المكتشفة فى معبد كرنيس بالفيوم، كلها ترجع

إلى العصر الروماني اختلفت فيها سمك الطبقة والذي كان يتراوح ما بين ١ : ٢ سم ومكوناتها عبارة عن رمل ناعم وجير وقليل من الجبس.

أما الفريسك الرفي الذي استخدم كطبقة واحدة للطين المزوج عادة بالتين فتعمل عجينة "دهاكة"، ثم تفرّد بواسطة (المسطرين) على السطح الجداري الذي غالباً كان مصنوعاً من قوالب الأجر والأحجار الجيرية أو الرملية، ثم توضع عليها طبقة خفيفة من الجير الأبيض وعليها طبقة أخرى من الجير المزوج بقليل من الجبس أو الرمل السناعم حتى يكون سمكها ما بين ٣،٠-٥،٠ سم تقريباً، ثم تبدأ عملية التصوير قبل أن يجف الطين.

وجد أن تلك الطريقة قد شاع استخدامها في مصر منذ نهاية القرن الثاني الميلادي تقريباً وحتى منتصف القرن السابع الميلادي كأحد الأساليب الفنية للتصوير القبطي، ومن أمثلة ذلك معظم التطبيقات التي تناولناها في الدراسة وأخص منها صور باويط ودير أرميا بسقارة، ومقابر البجوات وكاليا والنوبة، وهذا وهناك طريقة أخرى كانت تستخدم على الواجهات الحجرية بأن يوضع على الحائط طبقة مكونة من مزيج من الجير أو الجبس مع الرمل بنسب متفاوتة وإن غلب عليها الرمل، بحيث لا يزيد سمكها عن ٥،٠ سم يليها طبقة من الجير والرمل الناعم لا يزيد سمكها عن ٢،٠ سم ثم تدهن الواجهة بالجير الأبيض قبل أن تجف الطبقة السابقة تماماً ويصور عليها وهي لا تزال رطبة إلى حد ما. ولدينا أمثلة من سفرة وكوم أبوجرجا، ومن لدير أبو مقار بوادي النظرون والانبأ أنطونيوس بالبحر الأحمر وكنيسة فرس بالنوبة وأديره اسنا وموهاج.

ويذكر فان مورسيل Van Moorsel أن هذه الطريقة كانت شائعة على الواجهات المسطحة كبيرة الحجم والمعرضة للأجواء الخارجية، وإن كان استخدامها في تصوير الحنايا لم يكن منتشرة لصعوبة وضع الطبقتين على السطوح المنحنية.

عموماً فإن الفريسك في مصر قد استخدم لصناعته ثلاث طرق على مدار العصور وحتى الفن القبطي.

أ- طبقة سمكية من المونة إما من الجبس أو الجير أو طمي النيل مع إضافة الرمل أو التين للتقوية.

ب- طبقة رقيقة ملمساء للرسم من الجبس وعليها طبقة رقيقة من الجبس المزوج بالفراء (الشيد).

ج- فى العصر القبطى استخدم الفنان الطريقة الأولى والثانية معاً، وفى بلاد النوبة وعلى واجهات وجدران المباني والمعابد القديمة اكتفى الفنان القبطى خلال القرن السادس بطلاء الجدران بطبقة رقيقة من الجير الأبيض يعاد عليها أكثر من مرة ثم يرسم عليها قبل أن تجف.

وقد نرى اختلاف وتنوع طرق تنفيذ لوحات الفريسك إلى الظروف الاقتصادية التى تحدد تكلفة العمل الفنى فى مجمله، بجانب عوامل أخرى كظروف اجتماعية وسياسية وبنيية، حيث أثرت البيئة على سبيل المثال فى إنجاز الصور الجدارية للكثيرة الصحراوية، وهى تختلف من حيث مكوناتها العضوية عن اللوحات المقامة على وادى النيل، والتى عثر عليها بالقرب من الإسكندرية أو لوحات كنائس مصر القديمة أو بلاد النوبة، فتأثير البيئة عامل مميز لفريسك الفن القبطى ليس من ناحية التكنيك الفنى فحسب بل من حيث عنصر الأسلوب الفنى والموضوعات المصورة.

ج- أدوات الفريسك

الأدوات الأساسية التى اعتاد عاملو الملاط استخدامها فى صناعة لوحات الفريسك كانت مشابهة جداً لتلك التى يستخدمها أمثالهم فى العصر الحديث. فالمسطرين Trulla وكذلك ممسحة التعيم والصقل Liaculum هما الشكلان الأساسيان اللذين البقى عنهما أشكال أخرى معينة ومربعة ومستقيمة الشكل وكلها مصنوعة من المعدن وأيديها من الخشب.

هذا وقد تم العثور على تلك الأدوات فى مدينة بومبى وكذلك فى المقابر الرومانية التى عثر عليها فى فرنسا وألمانيا مع بعض أدوات البناء الأخرى، وقد نقل لينج صورة مصورة من كتاب لـ H. Blummer تصور عامل ملاط روماني يقوم بصقل الحائط قبل الطلاء ويمسك بالأداة Liaculum وقد عثر على تلك الصورة فى أحد المنازل الرومانية فى مدينة بومبى ولكنها مفقودة الآن.

من الأدوات التي يجب توافرها كأوب وأوان صغيرة للألوان يستخدمها الفنان، ففي متحف فرانكفورت بألمانيا مجموعة كبيرة من الأواني والأكواب الفخارية التي استخدمها فنانا المقابر الرومانية في منطقتي Nida Hedderheim, Herne - Stuhert بألمانيا الغربية، وهي تتكون من أكواب صغيرة لخلط الألوان ومسارج لتسخين سكاكين خاصة تستخدم في الألوان المثبتة بالحرارة، وأوان كبيرة لخلط كميات كبيرة من الألوان أو لتخثير الألوان الجيرية.

في متحف نابولي لوحة جدارية ترجع إلى منتصف القرن الأول الميلادي وهي تصور رسماً أثناء عمل لوحة جدارية. وقد نجده جالماً فوق كرسي دائري وبجانبه صندوق أطلق عليه اسم صندوق للفنان Paint box وهو يحتوي على معدات خاصة بالعمل الفني المصور.

واستطاع لينج وديفي نقل هذا لصندوق وتوضيحه تخطيطاً، فهو صندوق مستطيل الشكل يحتوي مع عدد من الأدراج تفتح من أعلى فسرت على أنها مخصصة لوضع الأواني والأكواب التي تحتوي على الألوان، بالإضافة لمكان مخصص مسطح لتحضير اللون قبل الطلاء، به مكان لتعليق أداة خشبية تسمى "بروة" خاصة بتسوية الألوان الزائدة وامتصاصها وصقل الصورة بعد تلوينها، مع بعض الملاعق الخاصة بعملية الخلط وكذا سكاكين للتسوية وتحديد اللون على السطح، وقد ذكر لينج أنه عثر على بعض هذه الأدوات وأجزاء من الصندوق الخشبي للرسام في أحد المقابر الرومانية في فرنسا.

أما عن الفراجين أو الفرش، فقد كانت من أهم الأدوات المستعملة في تنفيذ اللوحات الجدارية، وكانت تصنع عن الألياف النباتية، غير أن هناك فرش عثر عليها في مصر من الألياف الحيوانية، وقد أشار لوكاس Lucas إلى نوع من الفرش يتكون من حزم من ألياف النخيل، وأخرى من ألياف نبات الحفقاء أو من نبات البوص، هذا وقد أشار "إدجر" Edgar إلى أنه قد عثر في مقابر القويم على نوع من الفرشاة من نبات يطلق عليه اسم (الأسلة)، وقد أكد شور Shore أنه نوع من الفرشاة ذات الألياف الصلبة تستخدم في التصوير بالشمع في صور البورتريهات الشخصية.

د- الألوان: مصادرها وصناعتها قديماً

ذكرنا فيما سبق أن صناعة الفريسك المصورة بالفريسك تعتمد على الملائ كإرضية تصويرية، وتعتمد على اللون الذى يعبر عن ماهية الصورة المصورة بالفريسك، وسوف نتحدث الآن عن مصادر تلك الألوان وطرق تحضيرها وصناعتها فى العصر القديم فى مصر والتطور الذى طرأ عليها خلال العصور البطلمية والرومانية وحتى العصر المسيحى وفقاً للمصادر القديمة وكذلك بعض التحاليل الكيميائية، أو ما ذكر عن الألوان من خلال البرديات أو أقوال عابرة لبعض الكتاب القدماء وغيرها من المعلومات الموثقة حول تلك الألوان.

الألوان *Ζωγραφος* ، *Pictor* المستخدمة فى صناعة وتصوير الفريسك هى إما أن تكون مأخوذة من مصادر طبيعية سواء كانت مصادر معدنية أو نباتية، أو أنها مواد مصنعة يلزم لإنتاج كميات كبيرة منها إجراء بعض العمليات الصناعية والتي تعتمد على الخلط اللوني أو تجهيز اللون قبل استخدامه.

كانت البداية اللونية عند الإنسان الحجرى مع اللون الأبيض على الأسقف والجدران الطينية الحمراء والتي كان يرش فوقها بعد رسمها الجير أو الجبس الأبيض لإظهار الرسم المراد تصويره. وكانت مصادر اللون الأبيض من الجبال الحجرية البيضاء وهى إما من الجبس (كبريتات الكالسيوم) أو من الحجر الجيري (كربونات الكالسيوم) وهما المصدران الأساسيان للون الأبيض منذ عصر ما قبل الأسرات فى مصر.

فى حين ذكر فثوفوريوس أن اللون لأبيض المستخدم فى الصور الجدارية بالمدن الرومانية من نوعين هما أبيض باريتونيوم *Paraetionium* وأبيض ميلان *Melian* وهما من الجبس الأبيض الناصع. كذلك أشار راسل *Russell* إلى أن اللون الأبيض الذى استخدم فى المصريين اليوناني والروماني فى مصر فى منطقة الفيوم كان من الجبس، وأن المادة الجسبية فيه كبريتات الكالسيوم المائية التى كانت تحضر فى كميات صغيرة تحرق ويضاف إليها الماء وتترك لتجف على شكل أقراص فى الشمس.

قد أجمع معظم علماء الآثار على أن اللون الأبيض الذي استخدم في مصر بكثرة في العملية اللونية كان في العصور الفرعونية مسحوق الجبس (كربونات الكالسسيوم) نظراً لسهولة التعامل معه من قبل المصريين، وفي العصر البطلمي الروماني شاع استخدام كربونات الكالسسيوم المائية (الجير) نظراً لمعرفة اليونانيين بطريقة احتراقه وتعودهم على استخدامه بعد حرقه وصنع أقراص منه تستخدم كمادة لونية.

أما عن اللون الأسود فقد أشار فثروفيوس أن فثالي الرومان استخدموا لوناً أسود ناتجاً من المادة الملونة السوداء "السناج" الناتجة من احتراق الأفران حيث كانت تجمع ويعاد سحقها مرة أخرى ثم تستخدم للتلوين بعد إضافة مادة غروية إليها وهي الغراء حتى تعمل على تثبيت اللون على الحوائط أثناء وبعد تصويره. وتكاد تكون المادة الملونة السوداء دائماً كربوناً في صورة سناج أفران، أو فحم محترق، أو نتاج احتراق الأخشاب، وقد أشار ليروي Leroy إلى أن المادة السوداء التي استخدمت في تصوير جدران مقابر الأسرة التاسعة عشرة الفرعونية كانت بعد تحليلها عبارة عن فحم خشب مسحوق مضاف إليه مادة الغراء.

بينما يذهب سبيرل Spurrell إلى أن المصريين منذ عصر الأسرة الثانية عشرة كانوا يستخدمون مادة لونية سوداء من مركب أسود اللون لمعدن المنجنيز أطلق عليه اسم البيروليوزيت Pyrolusite، وقد أكد بترى Petrie ذلك بعد أن عثر على آثار تلك المادة في الصور الجدارية لمقابر بني حسن بعد تحليل اللون الأسود المستخدم، في حين نجد إشارة عند شور Shore بعد تحليله لعينات لونية سوداء لبعض البورتريهات المنقذة بأسلوب التمبرا من الفيوم والتي تعود إلى القرن الثاني والثالث الميلادي. كان اللون الأسود يحضر إما من الكربون أو الفحم في صور مسحوق أو من السناج.

من هنا نجد أننا أمام مصادر ثلاثة للون الأسود، الأول مادته من السناج المتخلف من رماد الأوعية والمصابيح عند حرقها، الثاني من الفحم الخشبي أو النباتي المسحوق، والثالث من أكسيد المنجنيز المسمى بالبيروليوزيت، وإن كان من المرجح أن النوع الأخير من الصعب استخدامه في الفريسك الرطب لصعوبة مزجه بالماء على الأرضية القلوية.

عن الألوان ذات الطبيعة الحمراء اللون، فهي من أكثر الأنواع المتوفرة والتي نال حول تصنيفها جدل كبير نظراً لتشابه الدرجات اللونية بين المواد وبعضها حيث تكون درجة التفاوت اللوني بين مادتين بسيط جداً بعد جفاف اللون إلا أنها تختلف بعد تحليلها، لما بها من نسبة دهنية أو زيتية تساعد الباحث إلى حد ما في تحديد أنواعها، ولتبدأ بفثروفويس- الذى يذكر عن اللون الأحمر الأوكر (ريوبريكا) Rubricae- red Ocher أنه أحسن الأنواع اللونية وأنه ينتشر في بعض المناطق المطلة على البحر المتوسط، إلا أنه حدد بعض أنواعه ومنها نوع السينويى من بونتيى Rubricae Sinopein pontus وكذلك المغرة الحمراء المنتجة من مصر ومن أسبانيا. وقد أشار إلى أن الرومان قد أحضروا هذا اللون من الاثنيين قبل عام ١٦٧ ق.م.

أما بلينيوس أيضاً فيذكر أن الرومان قد استخدموا المغرة الحمراء المستوردة من مصر في عملية التلوين إلا أنه لم يذكر مصدرها الأصلي.

وقد أكد أوجوستى Augusti أن معظم الألوان للحمراء التى استخدمت في صور بومبى كانت من الأحمر الأوكر ومن المغرة الحمراء، إلا أنه أكد أن مصادر هذا اللون لم تكن من الأراضي الرومانية وأنه يرجح آراء فثروفويس وبلينيوس على أنها مستوردة من مصر والشام وساحل آسيا الصغرى وهي طفلة ذات لون أحمر تسمى هيماتيتا كانت تستورد أسلماً من مصر.

وعلى ذلك نجد أن مصدر اللون الأحمر الأساسى في مصر القديمة كان المغرة الحمراء والتي كانت تستخرج في الأصل من أكاسيد الحديد الطبيعي، والمنتشرة في الأرض المصرية بوفرة كبيرة.

والمغرة الحمراء أحياناً وتسمى هيماتيت غير متبلور، ولكن هناك أنواع أخرى من اللون الأحمر، فقد أشار "ديوسكوريدس" أن المغرة الحمراء الآتية من مصر تعتبر من أفضل أنواع المغرة لديهم، مما يؤكد وجود أنواع أخرى من اللون الأحمر متداولة في العالم القديم من مصر وغيرها. فقد ذكر "مبيلر" أن هناك مغرة حمراء ذات لون أحمر مخلوط بمادة كبريتات الكالسيوم يرجع أقدم مثال لها إلى عهد الأسرة الثانية عشر والثامنة عشرة، والاختلاف بينهما بسيط جداً يلاحظ في الدرجة اللونية، ففي الأولى باهتة إلى حد ما لوجود كبريتات الكالسيوم البيضاء، والثانية داكنة إلى حد ما لوجود

ذرات الحديد، أما "راسل" فيشير لوجود نوعين أساسيين للمغرة الحمراء في العصور الفرعونية سميت أحدهما اسم Sinopis والثانية Rubric، وهما الاسمان اللذان أشار إليهما فثروفبيوس فيما سبق، ويذكر "لوكاس" أنه قد عثر على نوع جديد من المغرة الحمراء فائتمة للسون في موقعين بالقرب من أسوان وكذلك في الواحات الخارجة بالصحراء الغربية.

هذا وقد نجد خلال المصريين اليوناني والروماني أنه قد ظهر لون أحمر ضارب إلى اللون الرمادي (الأبيض) يطلق عليه اسم Minium، Κίτταβαρι، وقد أشار "راسل" أن هذا اللون ليس مركباً بل هو صورته الطبيعية وأنه واد إلى مصر وقد عثر على آثاره في مدينة هواره في أحد المقابر الرومانية وقد أطلق عليه اسم السلاكون وهو أكسيد حديد طبيعي أحمر رصاصي، وقد يندر وجوده في مصر حيث لم تسجل سوى تلك الحالة فقط.

ونذهب بذلك إلى أن طبيعة الأجواء المصرية الجافة لم تلزم الفنانين باستخدام هذا اللون، وذلك لأن استخدامه اقتصر على المناطق ذات الرطوبة العالية والأجواء الباردة، وقد أكد ذلك فثروفبيوس فيما أورده عن Minium أنه يستخدم في الدهانات الخاصة بالمناطق الرطبة نظراً لاحتوائه على مادة الرصاص غير القابلة لامتصاص الرطوبة.

هناك مصادر نباتية للون الأحمر بجانب المصادر المعدنية التي تحدثنا عنها، فقد عثر على برديتين باللغة اليونانية في طيبة ترجعان إلى القرنين الثالث والرابع الميلاديين، أي نهاية العصر الروماني في مصر، وقد وجد بهما وصف دقيق لاستخراج الألوان من النباتات الطبيعية في مصر آنذاك، فنجد اللون الأحمر قد استخرج من جذور نبات حناء الغول ويطلق عليها أيضاً جذور نبات الشنجلار، Alkana tinctoria، Alkanet الذي يزرع في الدلتا وشمال الصعيد ويسمى لونه بالقات Alkanet. أيضاً أشارت البردية إلى لون آخر يستخلص من جذور نبات الفوه ويطلق عليه اسم Rubia- tinctorium، pereging، وقد أشار أوليفر Oliver أن كلا النباتين كانا يزرعان في مصر وبصفة خاصة في المنطقة الواقعة في الصحراء الغربية غرب الإسكندرية خلال المصريين اليوناني والروماني بالقرب من بحيرة مريوط.

من خلال ما سبق يمكن أن نؤكد أن الفنان المصري القديم قد استخدم اللون المعدنى (أكسيد الحديد المائى) القابل للذوبان فى الماء فى معظم الصور الجدارية، ومع دخول البطالمة وفى العصر الرومانى بدأ استخدام الألوان المائية النباتية الحمراء والتي كانت تحتوى على نسب زيتية تساعد على تثبيت الألوان سواء الحوائط أو على قطع النسيج حينما تستخدم كصبغة.

أما عن اللون الأزرق، فهو يعتبر من أقدم الألوان المصرية القديمة وإن كان له خاصية معدنية وأخرى نباتية، فالخاصية المعدنية تذكر فى معدن الأزوريت Chessylite, Azurite وهو نوع من كربونات النحاس الزرقاء، قد ذكر "سبيرل" أن هذا المعدن الملون (الأزوريت) استعمل فى تلوين الفم والحواجب على الألقعة التى تغطى وجه المومياء المصرية فى عهد الأسرة الرابعة والخامسة، وأنه يوجد بحالته الطبيعية فى سيناء والصحراء الشرقية. وقد أشار بترى إلى أن اللون الأزرق الأساسى فى مصر القديمة مكون من المادة الزجاجية الزرقاء الصناعية Frit وهى تتألف من مركب بلورى يحتوى على السيلكا والنحاس والكالسيوم (سيليكات الكالسيوم النحاسية)، وكانت طريقة تحضيره أن تسخن السيلكا مع مركب النحاس - ربما كان من المالاخيت وكربونات الكالسيوم وملح النطرون.

ولقد أضاف بترى أن هذه المادة تعطى فيما بعد لوناً يميل للإخضرار بدلاً من الزرقة. فى حين أشار فتروفيموس لهذه المادة على أنها استخدمت فى مصر وقد سماها كيروليوم Caeruleum وموطنها الإسكندرية فى عهده، وأكد بليزيوس تلك المادة بنفس الاسم كيروليوم المصرية وذكر أنه نوع من الرمل يعطى لوناً أزرق عقب تسخينه وأنه المصدر الرئيسى للون الأزرق عند المصريين.

إلا أن بعض العلماء عارضوا استخدام تلك المادة كمادة سائلة للتلوين، حيث ذكروا أنه من الصعب تحويل مادة صلبة إلى سائلة بالتسخين ثم تترك فترة طويلة دون أن تتجمد ثانية، وكان دليلهم أن الحالات التى عثر عليها لتلك المادة كانت مستخدمة كحليات زخرفية فى العصر الفرعونى تلصق أو تصب فوق الألقعة الجصية أو الذهبية، غير أنهم لم يجدوا سبيلاً لوجود مادة أخرى وذلك بعد تحليل بعض العينات فى المقابر المصرية القديمة فوجدوها تتبع تلك المادة الزجاجية للزرقاء.

ويذهب "ليروي" إلى أن عملية تحويل المادة الصلبة والتي تكون على هيئة خرزات صلبة يمكن سحقها وتسخينها ومزجها بالماء أثناء التسخين ثم يصب الناتج في قوالب صغيرة ويعاد تكرار ذلك أكثر من مرة، حتى يسهل بعد ذلك ذوبان المادة بسهولة، وقد أشار فتروفيفوس إلى إمكانية ذوبان مادة الـ *Caeruleum* في الماء خلال العصر الجمهوري، حيث أكد أغسطس استخدامه بطريقة التميرا بعد جفاف اللوحة المصورة بالفريسك في بومبي في القرن الأول ق.م.

بالرغم من الجدل حول هذا اللون إلا أنهم في العصور الوسطى أجمعوا على صعوبة استخدام اللون الأزرق المعنى في تصوير الفريسك، حيث أشار الراهب ثيوفيلوس في كتابه "جدول أصناف الفنون وسر الصناعة التصويرية" أنهم استخدموا هذا اللون بعد جفاف الحوائط وكثيراً ما كانت آثاره تتطاير وتقر، حتى أنه قد اقتصر استخدامه فقط في التلوين حول هالة السيد المسيح وحول أطراف رداءه لإظهار نواحي الوفاق والجلال. وقد علق تشنشينى أن فناني الدولة البيزنطية كانوا يستخدمون لوناً أزرق يطلق عليه اسم الأزرق الزرنيخي "كوبالت" وهو من الألوان غير الدهنية حيث كان يستخدم بجانب اللون الأزرق للآزوردى "سيليكات الكالسيوم النحاسية الزرقاء" وهو اللون الذي أشار إليه ثيوفيلوس.

من خلال ما سبق نجد أن اللون الأزرق الناتج من المركب النحاسي هو أكثر الأنواع انتشاراً واستخداماً وذلك بعد إجراء معالجة خاصة لطبيعة اللون حتى يهيئه تماماً للذوبان في الماء، ذلك بعد عملية السحق والتسخين عدة مرات مع الماء مع إضافة لبعض المواد الزيتية أو الصمغية، فيصبح اللون ذا قوام مناسب للاستخدام في التصوير الجداري للفريسك الرطب.

مع دخول البطالمة مصر وبداية التبادل التجاري بين مصر والمنطقة الجنوبية من الحبشة واليمن والهند، استورد البطالمة من الهند الصبغة الزرقاء التي تسمى بالنبيلة الهندية *Indigofera tinctoria* وهي صبغة زرقاء بخلاف الصبغة المصرية التي كانت تزرع في مصر منذ العصور الفرعونية وتسمى بالنبيلة البرية *Wood* ولتي جاء ذكرها في البردية السابقة الذكر.

وقد ذكر "فيمستر" أن صبغة النيل البرية هي صبغة زرقاء تستخلص من تخمر أوراق شجرة النيل البرية التي يطلق عليها اسم *Isatis tintctora*، وفي الواقع أن درجة الثبات اللوني في النيل الهندية أكثر منه في النيل البرية، لذا كانت الأولى تستخدم على نطاق واسع في العصر البيزنطي والعصور الوسطى وتستورد من بلاد النوبة وكردفان والحشة والهند.

هذا وقد أشار بلينيوس إلى نبات النيل الهندية للزرقاء وذكر أنها استخدمت عند الرومان في التلوين الجداري ولم تستخدم كصبغة للنسيج عند الرومان. بينما أشار فثروفيوس إلى أن الرومان قد استخدموا لوناً أزرق من النيل البرية بدلاً من الهندية نظراً لصعوبة الحصول عليها وذلك في عملية التلوين.

وقد أكد أيضاً "فيمستر" أن اللون المنتشر في مصر خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي كان من النيل البرية المصرية التي استخدمت كصبغة للأقمشة، ما يؤكد انتشارها كمادة لونية زرقاء في تلك الفترة.

من خلال ما سبق نجد أن الألوان المصرية للزرقاء إما ذات مركبات معدنية من السحاس "الملاخيت" لأي إذا ما أصابه أو تعرض لرطوبة زائدة فترة طويلة تغير لونه ومال نحو الأخضرار، ويرجع السبب في ذلك لمادة الميليك التي تحتوى على نسبة كربون زائدة، وفي العصر البطلمي بدأ استخدام نبات النيل الهندية والبرية والتي كانت تحقق كميات كبيرة تساعد الفنان على تلوين مسطحات جدارية كبرى، وتمتاز بقابليتها للذوبان في الماء وسهولة استخراجها والنسبة الذهبية بها عالية ما يحقق لها الثبات اللوني على الحوائط.

أما عن اللون الأصفر، فقد عرف المصريون القدماء نوعين من اللون الأصفر المستخرج من المعادن الطبيعية، الأول عرف باللون الأصفر الوهج ذات جزيئات حمراء اللون الذي كان يستخرج من معدن طبيعي هو كبريتوز الزرنيخ، وكذلك نوع آخر معدني هو المغرة الصفراء من أكسيد الحديد المائي، وهذا النوع استخدم على نطاق واسع في عهد الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، وقد عثر عليه في الصور الجدارية لمقابر طيبة. وقد أكد ماكاى أن لون المغرة الصفراء عثر عليها مغطاة بطبقة من شمع العسل للحفاظ عليها في بعض الصور حيث ثبت بالتحليل لبعض عينات اللون

أن كان يتأثر بالأملاح والرطوبة الجدارية فيتحول لونه إلى أحمر قرمزي فكان لابد من إضافة الشمع للحفاظ عليه.

أما في العصرين اليوناني والروماني فقد أكد "راسل" أن للون الأصفر المستخدم في صور البورتريهات الرومانية التي عثر عليها في القيوم وهواره، ثبت بالفحص أنها من المغرة الصفراء أكسيد الحديد المائي، وقد علق "بيري" على الفرق الواضح بين المغرة الصفراء والإصفرار الوهج "كبريتوز الزرنيخ" أن الثاني كان لونه يميل إلى الذهبي وشاع استخدامه فقط كحليات لونية صغيرة للوحات الشخصية نظراً لأنه من الألوان السامة.

وكبريتوز الزرنيخ الأصفر لا يوجد أصلاً في مصر فربما كان يجلب من بلاد أجنبية ربما كانت فارس أو أرمينيا أو آسيا الصغرى، أما اللون الأصفر من أكسيد الحديد المائي، فقد كان منتشراً في مصر ويمكن الحصول عليه من سينا والصعراء الشرقية في صورة مركب نحاسي وهو أصفر يميل للقرمزي ويفضل أن يضاف إليه أثناء التصوير كبريتات الكالسيوم في صورة مائية حتى تعطيه لوناً فاتحاً برقاً.

ونظراً لصعوبة التعامل مع اللون الأصفر المعنلي لصعوبة استخدامه في العصرين اليوناني الروماني كان لابد من إيجاد لون طبيعي يلزم لاستخدامه إما لصباغة النسيج أو كلون جداري يتقبل معظم المثبتات والوسائط اللونية ويمكن استخدامه بكميات كبيرة، لذا ظهر ما يسمى (بالمصفر)، فقد أشار لوكاس أنه استخدم في العصور المصرية القديمة ، وشاع استخدامه كذلك في العصرين اليوناني والروماني في مصر لصباغة النسيج مما له من درجة ثبات لوني ذاتية وإن كان لونه قريباً جداً من المغرة الصفراء، وقد أثبت "هنر" ذلك بتطيله لبعض قطع النسيج المصبوغة باللون الأصفر المستخرج من المصفر.

هذا وقد أشار كامب أن الأصباغ الصفراء قد استخرجت من نبات (البليحاء) ويطلق عليه باللاتينية اسم *Reseda Luteola*، وكذلك من نبات الزعفران هو أوراق مجففة من عشب الزعفران اليوناني ويطلق عليه باللاتينية *Crocus Sativus* Graecus وقد ذكر أن هذا النبات كان منتشراً في اليونان وآسيا الصغرى وشمال

أرمينيا وروسيا. كذلك زرع في مصر خلال العصر البيزنطي وهو يعطى لوناً أصفر يميل إلى البرتقالي.

أما إشارات بلينيوس وفثروفوس فجاءت مبهمة إلى حد ما في حديثهما عن اللون الأصفر، حيث ذكروا أنه يصنع ما يسمى بالـ *Quoquitur - Coquitur* وأنه استخدم عند الاثينيين منذ عام ٣١٠ ق.م، وأنه يعطى لوناً ذهبياً داكناً أسماء الرومان *Glaeba Silis*.

من الألوان الهامة التي استخدمت في الفريسك اللون الأخضر، وقد ثبت بدون شك أن المصريين القدماء استخدموا من إحدى مركبات النحاس وهو رخام (الملاخيت) أحد الخامات الطبيعية لمعدن النحاس المنتشرة في صحراء سيناء والصحراء الشرقية، وقد أشار "سبيرل" إلى استخدام الملاخيت المسحوق مع الجبس في تكوين الصور الجدارية في المقابر المصرية القديمة.

إلا أنه قد عثر على نوع آخر من مركبات النحاس يستخرج منه اللون الأخضر وهو معدن (الكريوسكلا) وقد ثبت استخدام مسحوق هذا اللون مع الجبس في بعض الصور الجدارية في المقابر المصرية القديمة، وقد أجمع العلماء على انتشار استخدام الملاخيت كمصدر أساسي للون الأخضر.

في عهد الدولة المتأخرة والعصرين اليوناني والروماني في مصر استخدم مزيج من المادة الزجاجية الزرقاء يضاف إليها أكسيد الحديد المائي "اللون المغرة الصفراء" وذلك لإنتاج لون أخضر ثابت إلى حد ما. أما المصدر النباتي للون الأخضر فقد أشار "فيستر" أنه مركب من اللونين الأزرق والأصفر، وقد وجد أن الأزرق من النيلة البرية والأصفر صعب تحديد مصادره اللونية ربما كان من العصفور أو البليحاء، وذلك لأنه من الصعب استخدام أو تطويع مادة الملاخيت كصبغة على الأقمشة فضلاً عن قلة ثبات المادة اللونية.

في إشارة لفثروفوس عن اللون الأخضر ذكر أنه يمكن العثور على لون أخضر كذلك *Viridis Creta* من منطقة *Zmyrnae - Zmyrna* وقد أطلق عليه اليونانيون اسم *θεοστείου* وأنه يحقق نتيجة ممتازة على الحائط.

هناك ألوان ذات انتشار واسع في تكوين الصور الحائطية عبر العصور، من بينها اللون الذي يميز ويصور الملامح البشرية من وجوه وأجساد وأيدي وأقدام، وهو اللون القرمزى أو الأحمر القرنفل. هذا اللون بالرغم من انتشاره على نطاق واسع وثبوت استخدامه في الصور الجدارية المصرية القديمة وحتى التصوير القبطى، إلا أن مصدره الأساسى غير مؤكد، فقد ذهب بعض العلماء أنه يتكون من خليط من اللونين الأحمر والأبيض، إلا أن لوكلان ينفي ذلك ويؤكد أنه من أكسدة اللون الأصفر "المغرة" الناتج من أكسيد الحديد المائى، الذى به نقط أو بقع حمراء فى جزيئاته الأصلية نوحى للمشاهد بأنه قرنفل أو قرمزي، ولكن أيجر وبتري ورميل يؤكدون أن لون الوجوه فى معظم المقابر اليونانية والرومانية بمنطقة الفيوم وهواره وكذلك المصورة على البورتريهات الشخصية تتكون من الفوه "صبغة الفوه الحمراء" والتي كانت تستورد من اليونان موطنه الأصلي وآسيا الصغرى وكان عادة ما تستخدم على أرضية جصية بيضاء بطريقة التمبرا.

وقد أكد فثروفيلوس أن هذا اللون يجب أن يُحضّر أفضل من استخدامه مباشرة من تلك الصبغة الحمراء، وأن عملية تحضيره تعتمد على اللون الأحمر الرصاصى "السلاقون" والمستخرج من منطقة أفسوس وقد شرح طريقة تحضيره وتجهيزه معتمداً على اللون الأصفر حتى يكون الناتج قلاباً للذوبان فى الماء. وفى البردية المسابقة والتي ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر، وجد اسم صبغة يطلق عليها اسم القرمز Kermes وهى صبغة حمراء اللون تميل إلى اللون الترمزى تستخلص من إناث الحشرات القرمزية التى توجد على أشجار البلوط والأرز Coccinilicis التى تنمو فى المستنقعات وخاصة فى المناطق من شمال أفريقيا وجنوب شرق أوروبا وعلى سواحل آسيا الصغرى وبلاد فارس، وإن كنا لا نميل إلى أن تنتج كميات كبيرة من هذا اللون معتمدة على إناث الحشرات القرمزية المجففة التى توجد على شجر البلوط، إلا أننا يجب احترام المصدر وربما كانت إحدى الطرق للحصول على اللون القرمزى خلال القرنين الثالث والرابع الميلادى.

من هنا نجد أننا أمام مصادر عديدة للون الترمزى، إما أن يكون صناعياً معتدلاً على مزج اللونين الأحمر والأصفر مع اللون الأبيض، أو لون طبيعى عن نطاق المصادر السابقة.

من الألوان الأخرى العالمة فى التصوير الجدارى وبصفة خاصة فى تصوير الفريسك القبطى فى مصر اللون الأرجوانى، ولهذا اللون أهمية عظمى عند المسيحيين وبصفة خاصة فى تلوين الملابس سواء المصورة على الجدران أو المصبوغة وذلك إجمالاً لرداء السيد المسيح الأرجوانى والذي بقى عقب صعوده إلى السماء، لذا اهتم صائمو الألوان بهذا اللون، ويمكن أن نستدل على ذلك من أحد المخطوطات المحفوظة فى أوبسالا "السويد" ويرجع إلى الفترة من القرن السادس والسابع الميلادى وبه ما يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج الأرجوانى. فى البداية نجد أنه عبارة عن خليط الفوه "الصبغة الحمراء" والنيلة البردية "الصبغة الزرقاء" حيث تعرف "نيستر" على تلك المكونات فى العصر الرومانى فى مصر، ويرى "هاجس" Haags أنه عندما زاد الطلب على اللون الأرجوانى خلال الفترة المسيحية فى مصر "لما بعد القرن الرابع الميلادى" كانت هناك مصانع تستخرجه من إفرازات الصبغة الأرجوانية "حيوان من السرخويات" يطلق عليه اسم Murex-brandaris، Murex-tumculus، إلا أن هذه الطريقة كانت تستنفذ وقتاً طويلاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج بالإسكندرية إنتاج هذا اللون فى القرن الخامس نظراً لتواجد تلك المحارات بالقرب من شواطئ البحر المتوسط فكان للتوسع فيه، من هنا يبدو أن المصدر الأساسى للون الأرجوانى كان بحرياً ونباتياً، ولقد كان ذلك ما عثرنا عليه فى البردية السابق ذكرها. وهناك صبغة أرجوانية اللون تستخلص من بعض الطحالب التى توجد على صخور البحر المتوسط ويطلق عليها اسم (الأرخيل) Archil إلا أننا نفتقد طريقة صنعها.

كذلك فى إشارة مبهمه لفثروفيوس ذكر أنه يفضل إنتاج هذا اللون صناعياً بواسطة مزج الكاسيوم النقى ولون الفوه الحمراء Madder والنيلة الهندية، إلا أنه أشار إلى صبغة أرجوانية يسميها Hysgino وهى تستخرج من إفرازات حيوان طيفلى يسمى Quercus Coccifera يعيش على شجر البلوط وخاصة فى المناطق الشمالية من أفريقيا وجنوب أسبانيا. وعلى الرغم من ذكر هذا المصدر البحرى عند فثروفيوس

إلا أنه فضل عليه عملية الخلط اللوني لتحقيق اللون الأرجواني من مزج الألوان الأبيض والأحمر والأزرق.

هذا وقد ورد عند تشنشينى فى كتابه أن اللون البنفسجى أو الأرجوانى كان يستخرج فى العصور الوسطى من معدن المنجنيز إلا أنه لم يذكر كيف يتم استفرجه، ومن المعروف أن اللون الأرجوانى حالياً يصنع من مركب المنجنيز ويطلق عليه اسم Manganese Violet .

نلك هى الألوان الأساسية التى دار حول مصادرها جدل كبير، بخلاف ذلك تبقى الألوان التى تنتج من خلط المكونات اللونية السابقة معاً، ومثال ذلك اللون البنى الذى تبين أنه استخدم فى الأسرة الرابعة فى مصر من مزيج اللونين الأحمر والأسود، إلا أن "سبيلز" أكد أن للون البنى أمكن استفرجه من المغرة للحمر أكسيد الحديدك الالامائى، بينما وجد لوكاس مغرة بنية اللون طبيعية فى منطقة الواحات الخارجة تبين من تحليلها أنها تحتوى على أكسيد حديد طبيعى مخلوط مع كبريتات الكالسيوم البيضاء "الجبس" خلطاً طبيعياً. ومع ظهور فن الصباغة على النسيج لزم الأمر وجود لون ثابت لا يتأثر بالموامل الجوية. ومن هنا وجد "فيستر" أن اللون البنى الموجود على بعض الأقمشة التى عثر عليها فى مدينة أتنوىو بالفيوم ربما كانت المادة اللونية ما يطلق عليها اسم (الكاد) الهندى والتى تستخرج من خشب الشجرة المسماة باللاتينية Mimose Catechou وهى شجرة السلط التى أطلق عليها العرب اسم (الست المستحبة)، أما الصبغة فكانوا يسمونها (الأقاييا)، يضاف إلى ذلك فحص بعض البرديات المصورة والتى ترجع إلى عهد الأسرة العشرين وتبين أن اللون البنى مستخرج من مادة معدنية هى الليمونيت Limonte وهو أحد الأكاسيد الحديدية المائية داكنة اللون "أحمر داكن"، وقد ذكر لوكاس أن معظم العينات التى فحصت للون البنى على البردى أو الرق منذ القرن الرابع الميلادى حتى القرن التاسع الميلادى كانت تقريباً من مركب الليمونيت الحديدى.

ثانياً: عنصر الموضوع فى التصوير القبطى

اعتمد الفنان القبطى فى العهد المسيحى على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذى ارتبط بالدين ارتباطاً شديداً شأنه فى ذلك شأن الفن المصرى القديم. هذا الارتباط جعل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمى المتعلق بالجوانب الدينية والمقائدية، والتى من خلالها يمكن لفن التصوير الجدارى أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين وفكرها وبين المتلقى أو المتعبد أو المشاهد لها. من هذا المنطلق تبرز لنا الصور الجدارية مجموعة كبيرة من الموضوعات التى تنقسم بدورها إلى نوعين أساسيين، أما موضوعات مستوحاة من العهد القديم (التوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثيرى هام مسبق قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله كان له تأثير كبير فى الموضوعات القبطية بصورة غير مباشرة فى الفترة المبكرة، ثم يتبلور هذا التأثير ليصبح سمة مميزة للموضوع القبطى بعد أن وظف لخدمة الديانة المسيحية. ويبرز هنا هذا التأثير خاصة فى مجال الموضوعات المتأثرة بالفن المصرى القديم والهلينستى والرومانى.

أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة)

من أهم ملامح الموضوعات المصورة فى الفن القبطى الاتجاه المباشر نحو قصص أنبياء العهد القديم على الرغم من كونهم أنبياء لليهود، إلا أنهم كانوا منفصلين عن المسيحيين ولا سيما فى الفترة المبكرة قبل الاعتراف بالمسيحية فى مصر والعالم المسيحى. فالمسيحيون يؤمنون بأن الكتاب المقدس ينقسم إلى جزئين كل منهما على حده، الأول هو العهد القديم وكتابه وضع باللغة السامية "العبرية القديمة" ويتكون من ٣٩ سفرًا فى الأصل، وقد ترجم إلى اليونانية فى مصر وأطلق عليه اسم "الترجمة السبعينية" والتى اتخذت من النسخة العبرية سبيلاً لها مع إضافة أربعة أسفار أخرى يطلق عليهم فى الكنيسة الأرثوذكسية اسم "الكتب القانونية الثانية".

هذه النسخة اليونانية ظهرت فى مصر وبصفة خاصة فى الإسكندرية منذ عهد بطليموس الأول "موتير" ومنها ترجمت النسخة اللاتينية وسميت الفولجاتا Vulgata

وهي النسخة التي استوحى منها فنانون المعابد الرومانية المبكرة لوحات وصور الأنبياء القدماء، وهي أيضاً النسخة المقررة لدى الكنيسة الكاثوليكية.

وقد كان لانتشار الترجمة السبعينية باللغة اليونانية في الفترة الزمنية من منتصف القرن الرابع ق.م. وحتى منتصف القرن الرابع الميلادي أثرها الواضح على فن التصوير الجداري القبطي، ويبدو ذلك واضحاً من استخدام بعض العبارات الدينية والأسماء كعامل تأكيد للشخصية أو الحدث المصور في معظم الصور الجدارية والتي تعود للفترة الأولى من التصوير الجداري.

عقب أحداث مجمع خلقدونية وازدهار العناصر الوطنية في الحياة الدينية والاجتماعية في مصر، عملت الكنيسة القبطية على ازدهار واستخدام اللغة القبطية بدلاً من اليونانية، ومن هنا ترجمت الترجمة السبعينية إلى اللغة القبطية في نهاية القرن الرابع تقريباً حتى منتصف القرن الخامس الميلادي. ويبدو تأثير هذا الحدث واضحاً في استخدام اللغة القبطية ونصوص الكتب المقدسة من العهد القديم على الصور الجدارية والتي تعود إلى الفترة الثانية من تلك التصوير الجداري.

وتحتوي الترجمة السبعينية على الأسفار الخمسة للتوراة (التكوين والخروج واللاويين والعدد والتثنية)، ثم قسم يتكون من جزئين، قسم الأنبياء الأولين ويضم أسفار (يشوع والقضاء و ١-٢ صموئيل والملوك الأول حتى الرابع)، أما القسم الثاني فيضم الأنبياء المتأخرين منهم (أشعيا وأرميا وحزقيال وهوشع وعاموس ويونا وحبقوق وزكريا وملاخي وغيرهم) وهي عبارة عن أسفار صغيرة للسيرة الذاتية لكل نبي، أما القسم الثالث يسمى (الكتب)، وهو الذي يضم كتابات بعض الأنبياء وقصص دينية هامة، مثل مزامير داود والأمثال وأيوب وأسفار دانيال وغيرها، كما تميزت الترجمة السبعينية بموضوعات خاصة غير موجودة في الأصل العبري (على الرغم من معرفتهم بها) مثل سفر (أستير وحكمة سليمان ورسائل أرميا وصلاة عزريا ونشيد الفتية الثلاثة وقصة سوسنة وقصة بل والتين وصلاة منيس، ١-٢ مكابيين).

لقد استخدم الفنان القبطي الكثير من هذه الموضوعات في الصور الجدارية خاصة في الفترة الأولى، وهو الاستخدام المنطقي من جانب الفنان القبطي في ظل الظروف الراهنة وعدم تداول الأناجيل وعدم السماح بحرية تصوير موضوعات خاصة بعقيدته

الجديدة، وتدلنا صور حجرى الخروج والسلام بالبحوات فى الواحة الخارجة على مدى ارتباط النص المكتوب والقصة المصورة، والذي يصل إلى حد التطابق مع النص تماماً (شكل ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢)، فنجد قصة الخروج لبني إسرائيل (شكل ٧٢) مستوحاة من (سفر الخروج) وآدم وحواء (شكل ٨٣) (سفر التكوين) وغيرها من الموضوعات المستوحاة من الترجمة السبعينية للتوراة.

وبالرغم من تقلص عدد الموضوعات المستوحاة من التوراة من الفترة فيما بعد القرن الخامس الميلادى، أمام موضوعات العهد الجديد، إلا أن قصص بعينها قد استمرت كمصدر لبعض الصور التى عثر عليها فى سفارة وبابوط ودير سانت كاترين، وإن كانت تخدم الطقوس الدينية اليومية للكنيسة القبطية. وتبرز لنا من تلك الموضوعات أضحية إبراهيم بإبنه إسحاق (شكل ٩٧) (سفر التكوين) بما لها من أهمية طقسية وترتيل يومية فى الصلوات الخاصة بالكنيسة القبطية. كذلك قصة يفتاح وابنته (شكل ١٠١) (سفر القضاة) وأيضاً صور (العبرانيون الثلاثة) (شكل ٩٩، ١٠٠) المصورة فى سفارة وبابوط فهى على الرغم من كونها مستوحاة من (سفر دانيال) إلا أنه قد ثبت أن نشيد الفتية الثلاثة كان ضمن التسابيح الخاصة بالكنيسة القبطية منذ أواخر القرن الرابع الميلادى كذلك صورت قصص من حياة النبی داود وحروبه ثم تنويجه ملكاً ثم صورته فى أواخر أيامه فى بابوط (شكل ١٠٤-١٠٧)، فهى ترجع إلى أهمية قصة داود فى الكنيسة القبطية لأنه أحد الأنبياء اليهود الذين يذكروا دائماً ضمن الصلوات اليومية للكنيسة، فضلاً عن الممارسة اليومية فى ترتيل أجزاء كبيرة من مزاميره والتى لا تزال ترتل حتى الآن فى الكنائس والأديرة والقلالى الخاصة بالرهبن.

أما من ناحية تناول الفنان لهذه الموضوعات، يمكن أن نستخلص بعض السمات العامة لموضوعات العهد القديم المصورة فى الفن القبطى من ناحية تناول الموضوعى لتلك القصص.

يتضح من المقارنة بين الموضوعات المصورة فى مصر ومثيلاتها فى المقابر الرومانية أنها تحمل نفس المفاهيم الموضوعية المعينة بذاتها ولا تختلف عنها نهائياً. وهو الأمر الذى يقر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور،

مثل موضوعات آدم وحواء والنبى نوح والفلك وأضحية إبراهيم والنبى يونان والحوث وعبور موسى البحر وغيرها من الموضوعات. وبالرغم من أن الموضوعات المصورة فى تلك الفترة (قبل الاعتراف بالمسيحية) مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم، إلا أنه لوحظ فى تلك الموضوعات اختصار مواقف بعينها تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصورة حيث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانية تصويرية أو رمزية للقصة، مثلما نجد فى صورة حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات، مع مقارنتها بما مثله صور المقابر الرومانية لتلك الموضوعات.

هذه السمة التى حاول الفنان إبرازها من خلال هذا الكم من الموضوعات تمثل للمسيحيين فى الفترة المبكرة دروساً مستفادة تكل على التمسك بالإيمان والصمود ضد الأخطار المحيطة بهم لتحقيق النجاة، وهى التى تجسد الظروف السياسية والدينية خلال تلك الفترة.

ولقد فضل الفنان القبطى تصوير مواقف المعاناة فى قصص أنبياء العهد القديم لأنها مرتبطة فى الواقع مع سمة الخلاص الذى نادى به السيد المسيح، ولم تقتصر فكرة الخلاص عند المسيحيين بتفصيل تصوير معاناة الأنبياء فقط، ولكن أيضاً بالفكرة المطلقة للانتماء على الوثنيين والتى رمز إليها الفنان القبطى بتصويره لفارس منتصر يحقق الخلاص من أعدائه الوثنيين (شكل ١١٤، ١١٥)، أو يرمز لها دائماً بمبنى أورشليم أو جنة الفردوس أو مكان للخلاص الذى ينشده أى مسيحي مثلما صورت فى حجرة الخروج وكوم أبو جرجا (شكل ٧٨، ١٥).

وقد اشتملت أيضاً صور العهد القديم على جانب توجهى تمثل فى تصوير فكرة العقاب الإلهى للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية الطاعة، فاستخدام الفنان القبطى صور أنبياء تعرضوا للعقاب، مثل صورة عقاب آدم وحواء وعملية خروجهما من الجنة فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٧٤، ٨٣) وإصرار الفنان على توضيح باب الخروج ليحبر عن مفهوم الغرض الحقيقى للقصة، وأيضاً صورة عقاب يونان بعد رفضه تحقيق أمر ربه وإلقائه فى جوف الحوت فى نفس الحجرة (شكل ٨٢)، وكذلك صورة خراب أورشليم عقاباً لليهود ولرفضهم الامتنال للنبى أشعيا

(شكل ٧٦). كل هذه الصور نجدها في حجرة الخروج وهي تواكب مفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التي كانت تنلى على روح المتوفى.

وفى الفترة الثانية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين استخدمت تلك الموضوعات أو بعضها برؤية دينية أخرى ومواكبة لظروف هذه الفترة، فنجد خلال القرنين السادس والسابع الميلادى صورت مجموعة من قصص العهد القديم ليس لأغراض جنائزية، حيث عثر على معظمها فى الأديرة القبطية وليس داخل المقابر، من أمثلتها صور الحجرة الثانية عشرة ببوايوط وهى تصور مجموعة من أنبياء العهد القديم كل واحد منهم ييشر لمجى السيد المسيح وحدث مولده من العذراء ليؤكدوا على طبيعة المذهب القبطى الذى تمسك به الأقباط بعد نتائج مجمع خلقيدونيا، والذى ينادى بأن المسيح قد ولد يحمل ناسوته ولاهوته معاً وأنهما طبيعتان فى جسد واحد ولمترجا قبل الولادة (شكل ١٤٨).

من هنا خضعت الموضوعات المستمدة فى صور الأقبياء القدماء لظروف العمل الفنى والزمنى لتلك الفترة، فضلاً عن الموضوعات التى كانت تخدم أغراضاً مقدسية للكنيسة القبطية لستم الاهتمام بها لتبسيط تلك الرؤى الطقسية، مثل صورة أضحية إبراهيم فى سفارة (شكل ٩٧) ودير سانت كاترين وصورة أضحية يفتاح بإيذنه فى دير الأنبا مقار ودير الأنبا أنطونيوس (شكل ١٠١، ١٠٢)، وصور النبى دلود فى باويوط (شكل ١٠٥، ١٠٦) والمبرانيون الثلاثة فى النار من باويوط (شكل ١٠٠).

خلاصة القول، أن الموضوعات المستوحاة من العهد القديم انتشرت فى الفن القبطى فى نفس وقت انتشارها فى العالم المسيحى مؤكداً على أنها سياسة عامة تحت ظل الإمبراطورية الرومانية آنذاك. والبدائية كانت منذ نهاية القرن الأول الميلادى، إلا أننا نفقد فى مصر لتلك الأعمال المبكرة، على الرغم من أن استمرارها فى مصر كان قاصراً حتى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً، بينما نجدها قد استمرت فى العديد من أقطار العالم المسيحى فترة أطول ربما حتى نهاية القرن السادس الميلادى فى أسيا الصغرى وتونس وروما واليونان وكبادوكيا حتى نهاية العصور الوسطى تقريباً.

ويرجع ذلك لما تنقسم به هذه الموضوعات من سمات إيمانية وتعليمية كبيرة كان الدين المسيحى فى بعض فترات تاريخه فى حاجة إليها منذ الفترة المبكرة، وبالرغم من

ذلك إلا أنه مع انتشار المسيحية والاعتراف بها أصبحت قاسماً مشتركاً مع موضوعات العهد الجديد.

ب- رؤية لموضوعات العهد الجديد (الإنجيل)

من أكثر الموضوعات المنتشرة في الصور القبطية في الفترة الثانية من التصوير الجداري كانت الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وأحداثه عبر العصور. تبدأ مصادر تلك الموضوعات بالإنجيل الثلاثة كمصادر رئيسية (متى ومرقس ولوقا) بجانب أنجيل (يوحنا)، وهي المصادر المعترف بها في الكنيسة القبطية، وجدير بالذكر أن أنجيل مرقس ومتى ولوقا يمكن التعرف عليها مباشرة نظراً لأن محتواها وحوادثها يمكن ترتيبها زمنياً وكتابتها تقترب من الكتابة التاريخية مما يسهل للفنان القدرة على الاستعانة بها من أجل التصوير المباشر والمطابق للحدث التاريخي. وقد كتبت الأنجيل في البداية باللغة اليونانية المنتشرة آنذاك، وأسلوبها يعتمد على السرد التاريخي أكثر من المفهوم اللاهوتي الذي تميز به أنجيل (يوحنا) الذي يجمع بين السيرة الذاتية واللاهوتية للمسيح، وبالتالي ضعفت أهميته التاريخية وطفئت عليها النظرة اللاهوتية التي تجمع بين الرمزية والواقعية معاً.

هذا ما نلاحظه في أن الموضوعات التي تحكى أحداثاً تاريخية "تذكارية" لسيرة السيد المسيح أو العذراء، أو أحداث فترة ولادة المسيح أو غيرها من الأحداث التاريخية التي سجلها الفنان القبطي على جدرانه، يمكن إسنادها بصورة كبيرة لأنجيل لوقا ومتى، مثل بشارة العذراء في كوم أبو جرجا (شكل ١١٣) وصورة منجاة الأطفال ورحلة العائلة المقدسة ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنا وعصاة المسيح في مفارة لبي حنص (شكل ٩٢-٩٣) وغيرها من الموضوعات التذكارية نجدتها تقترب كثيراً من النصوص المدونة في أنجيلي متى ولوقا.

أما المفهوم الرمزي واللاهوتي لبعض الموضوعات نجد أن الفنان قد استوحى مفهومها من أنجيل (يوحنا) مثل صورة المعجزات الثلاثة معاً في مقبرة كرموز (شكل ١٦٠-١٦١) بالإسكندرية والتي تبرز جانباً رمزياً لصور المعجزات جميعاً معاً.

ولم يقتصر مصدر إلهام الفنان القبطي على الأناجيل الأربعة، وإنما أيضاً اعتمد على مصادر أخرى مثل رسائل الرسول (بولس) والتي شاع ظهورها منذ منتصف القرن الثالث الميلادي في مصر، وهي تضم ثلاث عشرة رسالة متنوعة تجمع بين للعقائد المسيحية والآداب والفضائل التعليمية في الدين المسيحي، وعلى الرغم من النقد الديني الذي قابل به الأقباط رسائل بولس إلا أن الفنان قد استعان برسائله في بعض الصور وخاصة سيرة القديسة (تكلا) في حجرة السلام بالبجوات بالواحة الخارجة (شكل ٩١)، وكذلك إصراره الواضح في الاستعانة بالفضائل الاثني عشر التي نادى بهم بولس في رسائله وصورها الفنان حول الحنايا وبدخل الأفايز الزخرفية في باويط (شكل ١٢٣).

هناك أيضاً أقوال الآباء والتي تحتوي على أقوال وأفعال نسكية كتبها هؤلاء الآباء الرهبان أو سمعت عنهم فُسجت، وهي تكرر حول أصول التمسك وآدابه وتعاليمه، وقد استخدمت كسقوش أو نصوص زيت بها جدران القلاي التي عشر عليها في مقبرة وكالسيا وبأويط، ومن أهم هذه الأقوال تلك الخاصة بالقديس أنطونيوس ومقار وباخوم وغيرهم، وهي مسجلة في صورة مخطوطات أو نقوش جدارية كانت في أغلب الأحيان تنقش بجوار صور بعض القديسين الشهداء (شكل ١٢٥).

كذلك كانت الأنظمة والأحداث التي تحدث بها القديس (باخوميوس) من مواعظ صبيقة في الحياة النسكية كانت محور تسابيح وتراتيل الرهبان، استعان بها الفنان القبطي في تصوير صور القديسين وملامحهم الشخصية وحركاتهم الإيهامية والتي تعتبر دليلة مباشرة على تأثره بتلك النصوص النسكية مثل مجموعة القديسين المصوريين في مقبرة وبأويط (شكل ١١٢).

هذا بجانب مصدر هام استعان به الفنان في الفترة من منتصف القرن الخامس وحتى القرن السابع الميلادي في تصوير القديسين المشهورين مصنعيناً بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد، تلك الأعمال كانت مدونة في معطم الأديرة ويحتفظ بها ليتعلمها الرهبان الجدد حتى تكون أعمال هؤلاء الشهداء قدوة لهم، وكما يكفي لتليد تلك الأعمال وجود صور القديس أو الرمز له أو كتابة أشهر أقواله مثل مصور القديسين "أبا مينا" و"أخنوخ" و"أرميا" و"أبوللو" و"سيسينيوس الفارس"

و"قوبيا لمون الفارمن" وغيرهم في سفارة وكوم أبو جرجا وبابوط وكاليا (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

هناك مصدر أخير كانت القصص تستوحى منه بصورة مباشرة وهي الصلوات والتراتيل التي كانت ولا تزال ترتل في الكنائس والأديرة القبطية، والتي يتحدث فيها الأسقف عن الكثير من أعمال الأقباط والرسول والقديسين، وهي تجمع بين مفهوم ومذلول القصة القديمة والتشبه الحادث لشخص المسيح وسيرته الذاتية، وهو الإحياء القصصى الذي يربط صور العهد القديم والعهد الجديد.

نجد أن بعض تلك التراتيل كانت تستخدم تصويرياً حتى تجمع بين الجانب الفكرى والنظري للراهب أو المتعبّد، فتعطى له صورة أعمق وأصدق. يضاف إلى ذلك جانب هام من التراتيل الجنائزية التي لعبت دوراً هاماً في صور المقابر وأيضاً صور الكنائس والأديرة ليس في مصر فعصب بل في العالم المسيحى، وهي التراتيل التي كانت ترتل على روح المستوفى أو المشرف على الموت أو العبور للعالم الآخر Ordo Commendationis animae وهي تحتوى على قصص الأقباط والقديسين تعبر عن المحن والمصاعب التي عاينوها في سبيل ترسيخ عقيدتهم بالإضافة إلى أقوال تشفع للروح المشرفة على الموت وكلاهما يخدم الغرض الجنائزى، وكان طبيعياً أن نجدها مصورة بالمقابر بصورة مكثفة عن استخدامها في الكنائس والأديرة.

تلك كائنات المصادر، ولكن متى بدأ الفنان القبطى في تصوير موضوعات من

العهد الجديد في مصر؟

في الحقيقة لا يوجد لدينا دليل على تصوير مناظر من العهد الجديد ترجع إلى الفترة المبكرة، وخاصة خلال القرنين الأول والثانى الميلادى في مصر، بينما في روما ترجع أقدم صورة للسراعى الصالح أو معجزة إقامة لعازر من الموت أو لصورة أورفيوس وهي صور ترمز للمسيح مباشرة إلى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى، مثلما في مقبرة دوميشيان بروما.

أما في مصر فإن أقدم الأمثلة التصويرية تقع في مقبرة كرموز بالإسكندرية وجمرتى الخروج والسلام بالبعوات ولكنها ظهرت بطابع رمزى بحت تستر وراءها مفاهيم القصص والتي تنجّه ناحية تثبيت العقيدة الجديدة والمحافظة عليها في تلك الفترة.

ويبدو ذلك واضحاً في صور المعجزات بكرموز (شكل ١١٦)، وكذلك صورة الراعي الصالح كناية عن شخص المسيح (شكل ١٣٥)، منظر القديس السبع وهو من الرموز المسيحية التي ترمز للارتباط بأورشليم (شكل ٧٣)، وكذلك مجموعة السفن التي أكثر الفنان من تصويرها في مقابر البجوات وهي ترمز للكنيسة آنذاك (شكل ٨١)، إلا أن الموضوعات جاءت مبهمة إلى حد ما فضلاً عن الأسلوب الفني الخاص جداً لتلك الفترة.

وربما نجد شيئاً من الحرية والاستقرار الفني الواضح في صور حجرة السلام والتي تُوخّر بنهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي. والتي صور فيها الفنان منظر بشارة العذراء بل وكتب اسمها باليونانية (شكل ٨٤، ٩٠)، هذا التحرر الذي نلمس بدايته في تلك المقبرة استمر بصورة كبيرة خلال القرون التالية.

خلال الفترة الثانية صورت موضوعات تمثل أحداثاً تاريخية تحمل الصفة التذكارية، إلا أنها كانت تخدم في بعض الأحيان مضموناً عقائدياً مثل صورة تعبد المسيح في باريث (شكل ١١٦، ١١٧) فهو بالرغم من أنه موضوع عقائدي إلا أنه لا يخرج عن كونه حدث تاريخي. وأيضاً مذبح الأبرياء وهو الحدث التاريخي الذي تم تصويره في دير أبو جنس (شكل ٩٢) ضمن أحداث متتالية لهذا الحدث على غرار السرد القصصي في الفن المصري القديم، فجد المذبح ثم مقتل زكريا الكاهن ثم زيارة الملك ابومس في هروب العائلة إلى مصر، وهي أحداث تاريخية تذكارية في نفس الوقت تمجد زيارة العائلة لمصر (شكل ٩٣).

أيضاً من الموضوعات التي تم تناولها في مصر وتحمل صفة تذكارية لمناظر القديسين سواء الواقفين أو الجالسين داخل الحنايا أو منفردين على الجدران بصورة مكثفة يمكن ملاحظتها في صور سفارة وباريث (شكل ١١٢)، وهي تمثل قديسين مشهورين في المنطقة حاول الفنان تصنيفهم من حيث مكانتهم وأعمالهم، فمنهم من يحمل صفة الشهادة كأبو ميثا ومنهم من اشتهر بإدراثة لمجموعة من الرهبان والأديرة مثل القديسين أرمنيا وأبوللو ومقار (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٠، ١١٨)، ومنهم من تعلقت قصصهم بجانب أسطوري تعليمي في نفس الوقت مثل القديسين فوييا أمون وميسينيوس

الفارسي (شكل ١١٤، ١١٥)، أيضاً صورت موضوعات تحمل صفة إيمانية مثل التوبة تحت أقدام هؤلاء القديسين مثل صورة القوية في دير القديس أرميا بسقارة (شكل ٩٨). هناك موضوعات لها سمات تخيلية أو رمزية، إلا أن مفهومها نابع من كتابات العهد الجديد وبعض المصادر التي تحدثت عنها، وتلك الموضوعات تنقسم إلى نوعين، الأول خاص بالموضوع الشامل، والثاني خاص بالشخصيات المستخدمة سواء كانوا متداخلين في الأعمال الفنية أو غير ذلك.

فمن ناحية الموضوعات نجد موضوع التجلي المصور في الحجرة الثانية عشر فى بلاويط يختلف من حيث التناول الموضوعي عن سيفساء دير سانت كاترين أو صور التجلي المصورة في العالم المسيحي، هذا المنظر وإن كان حدث فعلى للسيد المسيح إلا أنه مستوحى من رؤية تخيلية للمكان وللشخصيات المصورة من أنبياء ورسول. أيضاً موضوع الصعود وما يصور من رموز بجانب العرش يعتبر من المناظر التخيلية بالرغم من أنه نابع من أقوال النبي حزقيال وأكدها القديس بولس في رسالته حول العرش الإلهي والمخلوقات الأربعة التي تحمله دائماً (شكل ١٤٩). أيضاً من تلك الموضوعات التي اعتمدت على أقوال بعض الرهبان المشهورين مثل باخوميوس حول رؤيته لمصير الأشرار بعد موتهم وتعذيبهم في جهنم على أيدي الملائكة، فبالرغم من أن القصة نابعة من رؤية القديس باخوميوس (شكل ١٠٩)، إلا أن الفنان اعتمد على تخيله الخاص للشخصيات المصورة ولحدث الحركي للمنظر في شكله النهائي. كذلك صور الفنان بعض الأفكار التخيلية الخاصة في صورة بلاويط وكلاهما يرمز لدخول الجنة والحصول على الخلاص، في حين كان يصور مجموعة أخرى من القديسين "المقصود بهم أنهم ما زالوا أحياء" يحملون كتباً عادية غير مرصعة أو لفافات صغيرة وملابسهم عادية مواكبة لملابس الحياة اليومية في حين صور الفنان القديسين الشهداء بملابس بيضاء (شكل ١١٨) وأيضاً من الصور التخيلية للفنان القبطي منظر الفردوس أو واحة القديسين الشهداء فصورها بإمكانياته الفنية المتاحة متأثراً بالفكر الهلنستي لمدرسة الإسكندرية في كوم أبو جرجا (شكل ١٥).

هذا الوضع التخيلي جعل للفنان القبطي رؤية بعيدة الأفق للموضوعات التي تخدم الأغراض الدينية، مما أدى إلى انعكاسها على الروح الفنية وتنمية روح الابتكار لديه، وهو الأمر الذي نفقده بصورة كبيرة في الفن البيزنطي.

أما بالنسبة للأنوع الثاني، والخاص بالشخصيات التخيلية، فإن أبرزها صور الملائكة في أوضاعهم المختلفة كمبشرين أو حراس أو رموز مساعدة للعمل الفني أو مشخصة لمجموعة فضائل في معظم الأمثلة التي تحدثنا عنها، والوضع العام لصور الملاك كان على هيئة بشرية عادية وله جناحان وحول رأسه هالة ويتميز بوجه شاب أو طفولى في بعض الأحيان (شكل ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠)، كذلك يمكن أن نعتبر صور الأنبياء في الحجر رقم ١٢ بباويط (شكل ١٧٨) من الصور التي تحمل بعض التخييلات لصور الأنبياء فهي رمزية وليست واقعية استخدمت كعناصر مساعدة لخدمة منظر التجلي وتأكيد بشارة المسيح وولادة أمه العذراء للإله (شكل ١٤٨).

ج- التأثير الفرعوني والكلاسيكي في الموضوع القبطي

لم يمنع ظهور الفن القبطي في كنف الفنون الهلنستية الرومانية في مصر من الميل ناحية الجذور المصرية القديمة والتي لاقت قبولاً عند المسيحيين مثلما تمسك بها المصريون في ظل المصريين البطلمي والروماني.

فقد كان لبقاء بعض العناصر الفنية المصرية القديمة في المصريين الهلنستية - الروماني تلياً على بقاء بعض الموضوعات ذات المفاهيم الخاصة في أقاليم مصر الوسطى والطيما، والتي احتفظت بالكثير من العادات والعقائد القديمة ضد التيارات اليونانية والرومانية.

ولقد كان للتشابه الجوهرى بين العقائد المسيحية والديانة المصرية القديمة أثره الكبير في وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع على الموضوعات القبطية المصورة جدارياً، وهذه الموضوعات لم تمثل شذوذاً في الفن القبطي حيث استطاع الفنان توظيفها وصيغها بملامح قبطية تحدث نفس الإلتطباع النفسى القديم للمتعبد بروح مسيحية.

من أبرز الأفكار القديمة التي استلهمها الفنان القبطي من الفكر المصري القديم كانت عقيدة الحساب والعقاب، وهي أحد جوانب العقيدة المسيحية وأحد أبرز ملامحها القبطية آنذاك والمرتبطة بحياة الرهبان وتعاليمهم. فقد صور الفنان القبطي هذه الفكرة على جدران الحجرة الثانية عشر بباويط في صور ملائكة يذبون الأشرار عقاباً لهم عما اقترفوه من شرور (شكل ١٠٩)، تلك لفكرة على الرغم من ندرة استغلالها في الفن القبطي والمسيحي عموماً، إلا أن مدلولها التأثيري نابع من الأرشيف المصري القديم والذي اعتاد استخدام تلك الأعمال تصويرياً وفي مختلف أعماله الفنية.

ولم تكن الأفكار المسيحية بعيدة عن الأفكار التي ألفها المصريون، بل في بعض الأحيان وجد فيها المسيحي أساساً وسبباً يوضح أفكارهم الجديدة، ولعل من أبرزها أيضاً تلك الفكرة التي ترمز للانتصار على الشر، وهي الفكرة المعروفة في الأساطير المصرية القديمة بما تحمله من معاني اللواء والتضحية والفداء والخلاص المنتظر، كما أنها تحمل إحياء أسطورياً رمزياً ألهم الفنان القبطي في محاولة لتجسيد معاني مسيحية يصعب عليه تمثيلها بصورة أو بأخرى في الفترة المبكرة، ومن هنا كان الاستعانة بالرمز المصري القديم ومحاولة صبغة برؤية فنية معاصرة "رومانية" حتى نواكب الحركة الفنية آنذاك. فالأسطورة المصرية تمثل حورس وانتصاره على عمه الإله ست إله الشر وخلص الشعب من ظلمه، وفي العصر الهلينيستي تحول حورس إلى الطفل حربوقراط واتخذ نفس مخصصات حورس، ولقد استعار الفنان القبطي شخصية حورس كشخص المسيح حيث عبر عن ذلك في صورته الموجودة في مقبرة كرموز واقفاً بقدميه فوق ثعبان وأسد مقدداً حورس في الفن المصري القديم وحربوقراط في الفن الهلينيستي (شكل ١٢٧). ليس ذلك فحسب، بل كانت هناك طريقة أخرى مستوحاة من أسطورة حورس وهي تصوير فكرة الانتصار الذي يحققه القديس الفارس فوق جواده والذي يرتدى ملابس رومانية في شكل مصري قديم يهزم قوى الشر التي تنتوع صورها فهي إما حيوانات مفترسة أو أشخاص ترتكب معصية توجب القصاص منهم مثل صور باويط التي تصور القديس الفارس ميسينيوس وهو يقتل السيدة الباسيديا عقاباً على ما فعلته تجاه أولاده (شكل ١١٥)، حيث استعان الفنان برموز مصرية قديمة ترمز للشر ونثرها حول الفارس لتساعد في توضيح للمعنى في الانتصار الدائم لهؤلاء

القديسين على الشيطان الذى رمز له بتلك الرموز على أنها الاتى عشر خطراً أو مرضاً طلب الفارس من ربه أن يفي منها.

هكذا استطاع الفنان القبطى أن يوظف فكرة مصرية صميمة لخدمة العقيدة المسيحية بأكثر من طريقة، بحيث يمكننا أن ننسب تنوع الصور الفرسان على الجياد أو بدون جياد أو مسلحين على أنهم يرمزون كذلك لتحقيق النصر على قوى الشر أو الشيطان (شكل ١١٤).

يظهر أيضاً التأثير الفرعونى فى تمثيل العدالة والتي صورها الفنان فى حجرة السلام بالجوات تملك بالميزان وقرن الخيرات (شكل ٨٨)، حيث من المعروف أن المصريين قد رمزوا لإلهة العدالة بالإلهة (ماعت) تجلس أو تقف بجوار الميزان المخصص لمحاكمة الأرواح عقب الموت فى الأسطورة الدينية القديمة.

كذلك استخدم الفنان بعض مخصصات الإلهة المصرية القديمة، فى تجسيد السلام بالجوات حيث صور سيدة تحمل الصولجان بيد وعلامة عنخ باليد الأخرى (شكل ٨٩)، وكلاهما من الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين فضلاً عن كونه من مخصصات الإله أوزيريس إله العالم الآخر والذى كان يصور دائماً فى المقابر المصرية القديمة، أما علامة عنخ فهى فرعونية فى الأصل، والتي كانت تسمى الحياة لدى المصريين ولها أيضاً مدلول كبير لدى المسيحيين فهى ترمز للمسيح فى حياته وصلبه فكان تصويرها دليلاً على التأثير المصرى القديم. وهذا فإن الفنان قد استخدم رموزاً مصرية من التراث القديم ليوضح بها رموز مسيحية كالعدالة والسلام.

أما عن التأثيرات الهلنستية للموضوعات فهى تتركز فى العنصر الأسطورى المميز للفن القبطى وأحد العناصر الزخرفية فيه، فهو بلا شك نابع من أرشيف الفن الإسكندري خلال العصرين البطلمي والرومانى، والذى استعان به الفنان منذ بدايته المبكرة ليس بغرض دينى بل كفن للتستر ورفقه فى فترة الاضطهاد الرومانية خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد.

أيضاً من التأثيرات الهلنستية الرومانية المواكبة لعنصر الموضوعات استخدام الفنان للكتابة اللغوية على الصور الجدارية، فهو أسلوب روماني ازدهر خلال العصر

الإمبراطوري، وإن كان له أصل مصري قديم، لذلك لجأ الفنان القبطي لاستخدام تلك الخاصة ليوضح أسماء الشخصيات المصورة باللغة اليونانية ثم استبدلها باللغة القبطية بعد القرن الخامس الميلادي، ليس في أشكال أسماء فقط بل في كتابة بعض النصوص الدينية والخواطر والأقوال المشهورة، والتي تدرج تحت مسمى الخدمة التعليمية المواكبة لخدمة الصورة ذاتها. فهي بدون شك من أهم السمات الفنية التي انفرد بها الفنان القبطي عن الفنان البيزنطي.

هناك أيضاً تأثير هلينيستي واضح في تشخيص الأكلهات مثل تشخيص نهر الأردن (شكل ١١٦) وهي السمة الفنية المتأثرة بصور الأكلهات (النيل والتبرير وغيرها) في الفن البطلمي والروماني، والفنان هنا قد استلهم هذا الموضوع ووظفه لخدمة صورة التعبد الخاصة بالمسيح.

بقى لنا أن نشير إلى أن الفنان القبطي تأثر خاصة بالملابس الرومانية سواء الدينية أو العسكرية وذلك في صور القديسين الفرسان وغيرهم من حيث الشكل واللون وطريقة المحاكاة، وهي تعكس هذا التأثير الروماني، فضلاً عن صور الأسلحة من دروع ورماح وسيوف تحمل الطابع الروماني في كثير من الصور القبطية.

خلاصة القول أن للفنان القبطي استوحى معظم موضوعاته من الأساطير المصرية القديمة واليونانية - الرومانية، والتي تحمل معوزات فنية مختلفة عن معوزات الفن الهلينيستي وتتبع التيارات الشعبية التي تأثر به الفن القبطي المبكر. وفي تلك الأعمال نجد دليلاً على اقتحام الرموز المسيحية للموضوع الوثني مثل الصليب والسمة والجمامة والطاووس وجميعها رموز استخدمت في العقيدة المسيحية في فترة ما قبل الاعتراف بها.

د- ظاهرة التجسيد

يعرف التجسيد (التشخيص) في الفن التصويري بأنه الأسلوب الذي يعطى الفنان حرية التعامل مع مفاهيم معنوية أو مادية تحدد داخل إطار شكلي مناسب يخدم العمل الفني ككل ويحقق الهدف المرجو من الصورة.

ومع ظهور المسيحية وانتشارها وما اكتسبته من اعتماد الفنان المسيحي على الرمز والإيهام المصور كسلاح يواجه به الوثنية الرومانية واضطهادها آنذاك، نجد أنه قد مال نحو ظاهرة التشخيص. ولتتجلى نلمس بدايتها المبكرة في المقابر الرومانية المسيحية والتي صورت تشخيص نهر الأردن وهو من الموضوعات الشائعة التي وظفت من أجل خدمة حدث ديني هام وهو تعميد المسيح في نهر الأردن، حيث شُخص نهر الأردن في مصر في صورتين من باويط، الأولى (شكل ١١٦) على هيئة سيدة تمسك بقرن الخيرات والثانية (شكل ١١٧) على هيئة طفل عاري، وإن كان الشكل العام لتشخيص نهر الأردن في الكنائس الغربية بعد القرن السادس الميلادي في صورة رجل كبير السن، إلا أن التأثير الهلنستي واضحاً في أسلوبه لتشخيص نهر النيل في مصر على هيئة رجل مسن ذي جسد مترهل يلم عن الرخاء الوفير.

كذلك أبرزت صور حجرة السلام بالجوات نماذج تشخيصية هامة، وهي تصوير الفنان لثلاث سيدات تحمل كل منهن مخصصات معينة ترمز لفضائل ثلاث هامة في الفترة المسيحية المبكرة، أولى تلك الفضائل كانت فضيلة العدالة والتي صورها الفنان حسب مقتضى ما توحى إليه الكلمة اليونانية المؤنثة Δικαιοσύνη (شكل ٨٨) وهي متأثرة بشخصية الإلهة (ماعت) وخاصة في ارتباطها بتحقيق العدالة التي كان ينشدتها المسيحيون في فترة ما بعد الاعتراف بالمسيحية. وهناك سيدة أخرى تقدم لنا فكرة السلام على اسم مؤنث Ειρήνη (شكل ٨٩) بملابس مصرية وتحمل مخصصات من الأرشييف المصري القديم (الصولجان وعلامة عنخ) وهو إحياء من الفنان في سلام ينشده بعد فترة الاضطهادات مبني على القوة والإيمان. أما السيدة الثالثة فهي تمثل فضيلة عقائدية نادرة التصوير وهي الصلاة εὐχὴ (شكل ٩٠) وقد يلاحظ مكان تصويرها فوق مقف الحجرة إحياءاً بأن أمر الصلاة قادم من السماء، كما أن حركة الأيدي وتقدم القدم اليسرى على اليمنى إحياء بقدمها ناحية المتعبد. هكذا شُخص الفنان ثلاث فضائل وصفات إنسانية لها مدلولها العقائدي والتأثيري الهام، فضلاً عن كونهم من المخصصات الرئيسية لشخصية المسيح.

من الصور النادرة في عملية التشخيص، تشخيص الكنيسة المقدسة في الحجرة المسابعة عشر في باويط (شكل ١٢٤)، وهي مشخصة في صورة سيدة وفقاً لمعنى

الكلمة المؤنثة *εκκλησία* وتعتبر من الصور الفريدة التي شخصت الكنيسة على شكل سيدة، حيث من المعروف أن الكنيسة يرمز لها دائماً ببعض الرموز التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس مثل السفينة والحمامة الوحيدة والشبكة وغيرها من الرموز.

من مظاهر ظاهرة التشخيص في الفن القبطي صور الأحد عشرة فضيلة والتي مارس للفنان توزيعها دائماً إما حول الحدود الخارجية للحنايا (شكل ١٢٣)، أو ضمن الأفريز الزخرفية لجدران الحجرات (شكل ١٢٢)، وهي تختص بأهم الفضائل التي يجب أن يستحلى بها المؤمن أو الراهب أو المتعبد للمسيح، وقد رمز لتلك الفضائل بشكلين، إما في شكل صورة نصفية كاملة لبعض الملائكة يحملون دروعاً دائرية كما في صورة سقارة، أو على هيئة ميداليات تحمل وجوه الملائكة وأشكال إنسانية اعتبارية أخرى تحمل كل منها اسم أحد الفضائل.

وقد كان لارتباط الفضيلة بالأعمال البشرية في الحياة الدينية أثراً في تشخيصها ففى شكل صورة بشرية أو ملائكية، الأمر الذى قربها أكثر للمسيحية، من أهم تلك الفضائل الرجاء والصبر والعفة والطهارة والشكر والصبر والإيمان والمحبة والقوة والطاعة والحكمة، وهم الأحد عشر فضيلة التي استخدمت في تشخيص حول معظم الحنايا التي عثر عليها في الكنائس القبطية خلال القرنين السادس والسابع الميلادى، فضلاً عن كونها من السمات الشخصية للمسيح التي ورد وصفها واستخدامها في الأناجيل الثلاثة وبعض الأعمال الأخرى.

مما سبق يمكننا أن نؤكد أن الفنان القبطي قد استخدم خاصية التشخيص (التجسيد) فى إبراز مفاهيم دينية معنوية ومادية، هدفها الرئيسى نابع من محاولات رجال الفكر اللاهوتى لتبسيط المفاهيم الدينية التي شابهها بعض الغموض الدينى عند تفسيرها خلال القرنين الرابع والخامس الميلادى حتى تكون أقرب من خلال تلك الرموز لحياة المسيحي اليومية.

ويتضح لنا اهتمام الفنان القبطي بالموضوع فى المقام الأول، والذي يسمى فى بعض الأحيان على الأسلوب الفن المصور به، ومرجع ذلك بالضرورة لارتباطه الشديد بالمعاني الدينية والتي يعتبر فيها الموضوع المصور ركناً هاماً من أركان تعليمها وانتشارها. ومع منتصف القرن الخامس الميلادى شهدت الكنيسة القبطية أحداثاً هامة

غيرت من مفاهيمها السياسية ورسخت عقيدتها المذهبية "المونوفيزيكية" والتي دافعت عنها ضد أى هرطقة أو بدعة تهدد كيائها العقائدي. وتخلل ذلك إظهار العداء نحو اليونانيين وكل ما هو يمت بصلة لهم حتى أنهم تخلو عن اللغة اليونانية وأصبحت القبطية هي اللغة السائدة في البلاد آنذاك.

وقد كان محور هذا الاختلاف حول طبيعة المسيح وهل كان له طبيعتين مختلفتين منفصلتين وهو ما نادى به المذهب الغربي، أو هما طبيعتان امتزجتا معاً قبل الولادة وهو المذهب الذى نادى به الأقباط.

من هنا خرجت لنا ملامح موضوعية تمجد الاتجاهين، ففي الكنيسة الغربية كانت أمسية موضوعات السيدة المذراء على أنها أم الإله وكذلك موضوعات الولادة وكافة الأحداث المختلفة والمحيط بولادة المسيح. بينما تخصصت في تصوير مناظر موت المذراء والتجلى للمسيح والعشاء الأخير والمعمودية وصور الراعى ومناظر المسيح المصلوب.

بينما كان من المنطقي أن يلتزم فنان الكنيسة القبطية بتصوير موضوعات تمجد مذهبهِ وتدافع عنه ضد المذهب الغربي، فخرجت موضوعات خاصة بالفن القبطي، من بينها موضوع إثبات جوهر المذهب القبطي مثل تصوير بشارة المذراء بواسطة الحاملة أو الملاك، وصورتها وهي تحمل المسيح رضيعاً وحول رأسه هالة، بالإضافة إلى موضوعات تستخدم للدلالة على ولادة المسيح الإله مثل منبحة الأبرياء وقصص حياة زكريا الراهب ومولد يوحنا المعمدان وهروب العائلة المقدسة إلى مصر وغيرها من الموضوعات التي لفتتھا الصور البيزنطية.

من تلك المناظر المميزة أيضاً والمقنة منظر تمجيد والدة الإله الذى أصبح له أهمية في الطقوس الدينية والعبادة، فعلى الرغم من أنه ذات جذور مصرية قديمة، إلا أنه مع بداية القرن السادس أخذ مفاهيم أخرى موظفة لتواكب طقوس الخدمة اليومية، وتحقق استتراج الناموس واللاهوت معاً قبل الولادة وتكررت تلك الأعمال بصورها المختلفة في العديد من الكنائس والأديرة فيما بعد القرن السابع الميلادي في محاولة لإثبات المذهب المصري.

هكذا كان الاتكاس الدينى المذهبى واضحاً على الموضوعات وبصفة خاصة فى الفترة الثانية من فن التصوير الجدارى مما انعكس على طبيعة الموضوعات المستخدمة فى الفن القبطى التصويرى.

ثالثاً: الأسلوب الفنى فى التصوير القبطى

إن دراسة التطبيقات التصويرية فى الفن القبطى تقودنا إلى تحديد الأسلوب الفنى الخاص لفترةين مميزتين الأولى تنحصر فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلادى، والثانية تنتمى إلى الفترة ما بعد القرن الخامس الميلادى. فإذا كان الأسلوب الفنى فى الفترة الأولى يمتاز بوقوعه تحت المؤثرات الفنية المختلطة من فرعونية ويونانية ورومانية (هلاينستية) وشرقية، فضلاً عن ميله الشديد لروح الموضوعات الدينية، فإن الفترة الثانية تمتاز بالذاتية الخاصة للأسلوب القبطى.

الفترة الأولى

وجد الفنان القبطى فى الفترة الأولى فى أسلوب التصوير الجدارى المصرى القديم الأسس الفنية التى تحقق له عناصر تصويرية تتفق مع مفهومه وعقيدته وبالتالي لا تخضع من هذا المنطلق لقواعد الفن المنظورى الحادث آنذاك، حيث اكتفى الفنان بالرؤية غير المنظورية التى تعتمد على التصوير السطحى للموضوعات مع الاحتفاظ بالمضمون والهدف.

هذه السمة يمكن ملاحظتها فى أكثر من صورة فى مقبرة الخروج بالبحوات، حيث أبرز الفنان الرموز الأساسية للحادث المصور مع إبراز الحركة الملائمة فى ضوء إمكانياته الفنية، مع إلتزامه باستخدام التعبيرات اللغوية من أسماء وكلمات تحدد مفهوم القصة، فضلاً عن ميله لاستخدام الإيحاءات الشكلية واللونية لإبراز مفهوم القصة أيضاً. كان ذلك عوضاً عن ضعف الأسلوب الفنى المميز لفنان حجرة الخروج بالبحوات وأيضاً فى كهف لتريب.

هذا الأسلوب غير المنظورى أعطى للفنان القبطى حرية تحديد المكان والوقت المناسبين لتحقيق أهداف الصورة الدينية التى تخدم غرضاً معين (أزلى الطابع)، دون الأسباق وراء الزمان والمكان الملازمين للحدث الفعلى مثلما نجد فى صور العصر الهلينستى ذات الممة الواقعية المحددة. ربما يكون الفنان القبطى قد لجأ لهذا الأسلوب المصرى القديم بشكل رمزى زخرفى حتى لا تكون الصورة الدينية صورة واقعية وتنفذ بذلك أهميتها الروحية الخالدة.

وحتى بتحقيق ذلك لجأ الفنان القبطى إلى تصوير بعض الأشجار كحدود فاصلة تصويراً ورمزياً مثل صور الأشجار فى خروج موسى (شكل ٧٣، ٧٤) وفى صورة كرموز (شكل ١٥٥)، وأيضاً مثل تصويره لبقعة باللون الأزرق فى قصة يونان والحوت كتب أعلاها (البحر الأحمر) باليونانية (شكل ٨٢)، وهى رموز محددة لجأ إليها لخدمة سير الأحداث فى القصة المصورة.

وقد يكون التعبير عن المكان فى بعض الأحيان عنصراً إجبارياً لا يستطيع الفنان النفاضى عنه مثل صورة سفينة نوح وسفينة يونان، حيث أجبر الفنان على تصوير مياه زرقاء حتى يعطى الصورة إحساسها الفنى الواقعى (شكل ٧٢، ٧٣).

من أبرز خصائص التصوير (غير المنظورى) استخدام أسلوب البعدين كمسة فنية تحقق للفنان المصرى عموماً ذاتية خاصة تختلف عن وسائل التعبير التصويرى الهلينستى أو الرومانى، وهى أيضاً سمة تصويرية للتمت بها الصور الدينية فى مصر منذ العصر الفرعونى، وإن كان استخدامها فى الفن القبطى قد جاء لتحقيق الفكر العقائدى فى عملية الإحياء الدينى المستمر وراء العمل الفنى فى ظل ظروف السياسية السائدة فى تلك الفترة.

وقد إلتزم الفنان القبطى باستخدام البعدين "الطول والعرض" فى معظم الصور الجدارية، وكان استخدام المنظور قليلاً جداً، وأدى هذا الأسلوب إلى استخدام أساليب أخرى مواكبة لأسلوب البعدين فجاءت رسوماته بالطريقة الجانبية فى أغلب الأحيان مع استخدام الطريقة الأمامية ذات التأثير المصرى آنذاك فى بعض الموضوعات التى رأى ضرورة تصويرها بالطريقة الأمامية، مثل صورة المسيح قاهر الشر فى كرموز (شكل ١٢٧)، وصورة النسبى أشعيا ونوح ودانيال والشبان الثلاثة وآدم وحواء فى (حجرة

الخروج وكل صور حجرة السلام) (شكل ٧٥-٨٥)، لما لها من خاصية التعامل المباشر مع المتعبد فضلاً عن عدم وجود حركة فعلية في أى اتجاه تلازم الفنان أن يصورهم في شكل جانبي.

أما التصوير الجانبي فنجد في اللقصوص ذات المدلول الحركى الملزم على الفنان، مثل تصويره لحركة الحيوانات، وحركة قوم اليهود وجنود فرعون، والعبد المتجه ناحية البئر في قصة روبىكا، والبنى إبراهيم وسارة، والراعى الصالح المتجه ناحية أغنامه والمذارى المسبح المتجهات ناحية لورشليم، وباقى صور حجرة الخروج. (شكل ٧٢، ٧٣)

من ناحية أخرى استخدم الفنان أيضاً طريقة الثلاث أرباع لفة في المزج بين الشكل المصرى القديم والشكل اليونانى للأوضاع والحركة، وهى الصفة التى تميزت بها صور المعجزات الثلاثة فى مقبرة كرموز (شكل ١٥٥)، وفى صورة موسى أمام أورشليم (شكل ٧٨)، وصورة آدم وحواء، ولتى رغب الفنان فى إيجاد صلة بينهم وبين الباب من خلال إمالة وجههم ناحيته للإحياء بعملية الخروج (شكل ٧٤).

إن هذا الخلط الكبير بين المؤثرات التعبيرية للفن المصرى القديم والفن الهلنيسى، قد انتشرت فى أواخر العصر الرومانى بصورة كبيرة منذ نهاية القرن الثانى وبداية القرن الثالث الميلادى، ويمكن ملاحظة ذلك على صور البورتريهات الشخصية المصورة وكذلك الشواهد الجنائزية وصور التوابيت الرومانية التى عثر عليها فى مصر وكان معظمها يخدم أغراضاً جنازية متعلقة بالديانة الوثنية.

من السمات الفنية المميزة للرؤية غير المنظورية أيضاً استخدام الخط المحدد للأشكال المصورة فى تحديد معالم الشخصيات بالألوان الداكنة أو الفاتحة، ويمكن أن ندرك تلك السمة فى مقبرة كرموز بالرغم من وضوح التأثير الهلنيسى لدراسة الإسكندرية. أيضاً فى حجرة الخروج كان الخط المحدد باللون الأبيض والأحمر الداكن، وفى حجرة السلام كان باللون الأحمر. والخط المحدد يعنى الاحترام للتكوين المصور، "الشخصيات والأفعال" التى تعطى مفهوماً فلسفياً عقائدياً رغبة منه فى إيجاد صورة خالدة تكفى للتعريف ربما تمثل تماماً من فكر عقائدى أو هدف دينى مثلاً كان مفهومه فى التصوير المصرى القديم.

وإذا كانت الرؤية (غير المنظورية) أسلوباً مصرياً صمياً في الفن القبطي، فإن فن الإحياء الذي مال إليه الفنان القبطي في أسلوبه المبكر تأثر هاليينستي نابع من مدرسة الإسكندرية الفنية مبدعة فن خداع النظر والإحياءات الشكلية واللونية لخدمة العمل الفني ككل.

فمن ناحية الشكل أو الخط نجد تصوير شكل الجب الذي يقف بداخله النبي دانيال والأسدان في حجرة الخروج بالبعوض (شكل ٧٧) على شكل حدود حصان تمثل مقطع رأسى للبئر بدون إبراز أى عمق واضح، هذه الحدود بهذا الشكل تمثل سطحية تصويرية مكونة من بعدين طول وعرض باللون الأصفر ومحددة بواسطة خط تعبيرى لخدمة الحدث وللإحياء بالعمق، فإذا حذفنا التكوين الخارجى هذا لتقينا من شخصية الحدث مقلما صورت في العديد من المقابر المسيحية الأخرى، والرمز للبئر بهذا الشكل يسدل على أن الفنان القبطي أراد التعبير عن الحيز الضيق للإحياء بعوامل نفسية تميز الفن القبطي مثل العذاب والمعجزة الحادثة وهو الغرض من الصورة آنذاك.

نفس السمة نجدها في السلسلة المصورة لقصة يونان والحوث وأبرز المعانى الواضحة فى تأهب الحوث لابتلاع يونان ودخوله إلى جوف الحوث وخروجه منه (شكل ٨٢)، أيضاً الإحياء الخطى نجد في صورة القديس أندروس في مقبرة كرموز والتي صورت حركة ردائه متأثرة بحركة الرياح المعاكسة لحركة القديس (شكل ١٥٥)، وهى الخاصية التى يطلق عليها اسم المنظور الفراغى أو (الإحياء بالفراغ) Arial Prespective وهى الإحياء بالتأثيرات الطبيعية غير الظاهرة للمشاهد إلا أنه يشعر بوجودها من خلال تأثيرها على الأشكال المصورة وهذه السمة تميز بها فن مدرسة الإسكندرية.

من التأثيرات الهلنستية أيضاً، استخدام الفنان لطريقة التأثيرية Compendiaria وهو الأسلوب الذى يعتمد على التعميل السريعة بالفرشاة مع دقة اختيار الألوان التى تحقق انسجام كامل وروية منظورية من بعد، هذا الأسلوب ينقلنا لصورة السيد المسيح (قاهر الشر) فى كرموز (شكل ١٢٧)، ولتى نجد بها كل مقومات التصوير الهلنستى فى تحديد الطبقات المبصرة "الرؤية البصرية" فى تناسق الألوان وتحديد الظلال والعمق

الضوئي Visual Strata، وتبدو واضحة في تقسيم جسد المسيح إلى قسمين أحدهما مظلل بالألوان الدلكنة والأخرى مواجهة لمصدر ضوء فتبدو ألوانه فاتحة.

تلك الخاصية أخذت تطورها بصورة مباشرة من صور البورتريهات الشخصية وتعرف بظاهرة توزيع الضوء على السطوح المصورة باستخدام اللون الفاتح "الأبيض - الأصفر - القرمزي - الفاتح" وهي من إبداعات فناني البورتريهات وإن كان لها أصل هيلينستي "سكندري".

من السمات الهلنستية الأخرى المواكبة لصور الفترة الأولى وخاصة صور كرموز تلك الرؤية المنظورية الخاصة في ملامح الوجوه وترتيب الشخص وصور السلال الإتنا عشر بخطوط منظورية، فضلاً عن إيجاد مصدر أمامي للصورة (خدر الصورة) Foreground، وآخر خلفي Back ground حيث يمكن ملاحظة تصاعد الخطوط التصويرية من أسفل إلى أعلى مع مراعاة الخلفيات والمنظور المرئي، وهي إحدى خصائص التصوير المنظوري للمصر الهلنستي.

أسما عن أسلوب تصوير الملابس في الفترة الأولى، فنجد أنه تميل بالتحوير الواضح في بعض ملابس الشخصيات مثل حجرة الخروج، إلا أنها تعطي إنطباعاً عن الزي الروماني المستخدم في الحياة اليومية، ولا يخرج عن نطاقه إلا في أضيق الحدود حينما تؤثر مفاهيم القصص المصورة على الأسلوب الفني مثل صور أنبياء العهد القديم والتي ظهرت بها بعض السمات الشرقية إلى حد ما.

والملابس في حجرة الخروج عبارة عن قميص تونيك روماني ولكنه ليس بالقميص القصير، وإنما يبلغ طوله أسفل الركبتين ويطلق عليه اسم Tunicatus وهو قميص مزخرف بشرائط (كلافي - Clava) وهي مصنوعة من النسيج ويتكونات زخرفية واحدة، تلك الأشرطة بتلك الزخرفة قد صورت من قبل في البورتريهات الرومانيّة وعلى التوابيت التي ترجع إلى الفترة من القرن الثاني وحتى نهاية القرن الثالث الميلادي.

وقد نجد التأثير الشرقي "السوري - البيزنطي الشرقي" واضحاً في صور البجوات ولا سيما أعطية الرأس لمعظم أنبياء اليهود والتي أخذت شكلاً مخروطياً لا نجد مثله في أعطية الرأس المصرية أو الهلنستية وإنما تميل للفن السوري حيث صورها الفنان

في المعبد اليهودي في (دورا أوروبوس) والتي ترجع إلى أواخر القرن الثاني الميلادي نجد فنان حجرة الخروج قد صورها على رؤوس العبرانيين الثلاثة (شكل ٨٣)، وربما يكون التكبير هنا نابعاً من الملل القيصري للترجمة السبعينية على الفنان والذي استوحى تلك القصص من نصوص الكتاب المقدس للمعهد القديم.

في حجرة السلام (شكل ٨٤، ٨٥) نلاحظ تطور الأسلوب الزخرفي للملابس إلى حد ما بالمقارنة بـصور الخروج، فهي تبدو دقيقة في إبراز ثيابا الملابس بأشكال خطية باللون الأسود أو الأحمر. حتى لا يقتحم الفنان العمق، كذلك تبدو دقة الفنان في اختيار الألوان للملابس التي تميزت بوجود العباءة فوق قميص التونيك وهو الملبس الذي تميزت به الصور المسيحية بعد ذلك، حيث اختلفت الشرائط "الكلافي" من ملابس القديسين تماماً بعد القرن الخامس الميلادي وأصبحت بدون زخارف وإن تميزت بالخطوط الدائكة لتحقيق مزيد من الواقعية للصورة من خلال استخدام ألوان متدرجة من لون الملابس نفسه.

من هنا نجد أن كل ملامح التيار الشعبي واضحة في أسلوب التصوير للفترة الأولى والتي تميزت باختلاط المؤثرات الفنية واستخدام الرمزية والإيحاءات الشكلية واللونية، حتى أبرزت لنا أسلوباً تصويرياً مبسطاً يوضح المعنى ولا يبالغ في العنصر الزخرفي الجمالي، بينما نجد الأسلوب المصور لمعظم تلك الموضوعات والتي استخدمت كمقارنة من العالم المسيحي تأثرت كثيراً بالسمات الكلاسيكية وبصفة خاصة في صور المقابر السردابية في روما ولكنها مستخدمة (الأساليب الفنية) بإمكانيات متواضعة تبدو واضحة في الخطوط والسمات التعبيرية في ملامح الوجه وبساطة التركيز الموضوعي حتى يفي الغرض والتعبير الواضح عن الموضوع المصور في أبسط صورة. ويمكن ملاحظة ذلك بصورة واضحة في المقارنات المستخدمة لموضوعات الفترة الأولى.

الفترة الثانية

من خلال تطبيقات الفترة الثانية والتي تمتد من منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السابع الميلادي نلاحظ حدوث تصفية لبعض المؤثرات الفنية السابقة

(الفرعونية والهلينستية)، وجاءت تلك التصفية وفقاً للمعايير الدينية والمذهبية الحادثة، بحيث استمر للتأثير المصرى القديم بصورة مباشرة وإن أصبحت معالمه جزءاً من معالم التصوير القبطى آنذاك، بينما تقلصت المؤثرات اليونانية الرومانية تماماً وهو اتجاه يتوافق تماماً مع الاتجاه العلم للكليسا القبطية آنذاك.

لقد تميز الأسلوب القبطى بالاستقرار منذ القرن السادس الميلادى حيث بدأ يميل نحو إيجاد مثالية خاصة به نابعة من ارتباطه الدائم بالعقيدة الدينية والمذهبية الذابغة من أحداث تلك الفترة. فإذا كان فنان الفترة الأولى قد اعتمد على المؤثرات العشوائية المختلطة، فإن فنان الفترة الثانية اعتمد على المؤثرات الصريحة والتي تبرزها خطوط واضحة وعناصر زخرفية بدیع وألوان زاهية وخطوط محددة وأشكال مباشرة وليس محورة، هذا ما تمكسه لنا صور التطبيقات من باويط وكوم أبو جرجا وسقارة وكالنيا وأبيرة أبو حنس وسانت كاترين من الملامح التصويرية لتلك الفترة، حيث ابتعد الفنان القبطى إلى حد ما عن الفكر غير المنظورى وخاصة فى تحديد رؤية لمكان الحدث المصور، وذلك بعمل خلفيات للمنظر إما أن تكون معمارية أو طبيعية تساعد على تحديد ظروف الحدث، هذه الخلفيات صورت دائماً فى الموضوعات ذات السمة التذكارية أو التي تصور حدثاً تاريخياً ولها انعكاس دينى مميز.

ففى دير أبو حنس تميزت جميع اللوحات بالخلفية المعمارية، وقد وضع تأثير الفنان بالمعارة البيئية التي تتمثل فى الأعمدة الأسطوانية الضخمة والتكوينات المعمارية التي تمثل سمة إيجاه فى بواجهة قصر أو مدخل له أعمدة عقود أو خلفية حجرية، تلك الخلفيات يمكن مشاهدتها فى عرش هيرودوس وحلم يوسف ومقتل زكريا. وعرش قانا الجليل وبشارة زكريا من دير أبو حنس (شكل ٩٢-٩٥).

والحديث عن الخلفية يقودنا إلى خاصية هامة فى تحديد مستويات معينة فى اللوحة القبطية، والتي تنقسم إلى ثلاثة أقسام يرمز دائماً الجزء الأعلى إلى "السماء" ثم الأوسط الذى يمثل فيه "الموضوع المصور" والأسفل يمثل "الأرض" الذى تقف عليها عناصر الصورة، هذا التقسيم الخاص ببعض الخلفيات يمكن مشاهدته فى صور من باويط وسقارة وهى شبه أكيدة بألوان ثلاثة المماوى والأبيض والأسفر والقرمزى الداكن، بجانب ذلك هناك مناطق تميزت بخلفيات معينة يميزها اللون الأسود ذو التفسيرات

البیضاء ثم ترسم علیها الصورة بألوان زاهية فتبدو شخصياتها وكأنها خارجة كالنور من الظلام الحادث للخلقية لما يحدث انطباعاً نفسياً للصورة، ويمكن مشاهدتها فی صور کرم أبو جرجا.

أيضاً من المميزات الفنية لصور الفترة الثانية، أسلوب تصوير الأشخاص والذي اتجه فيه الفنان نحو المثالية إلى حد ما بالمقارنة بروح التحوير والتأثير الهلليينستي الحادث فی الفترة الأولى فالوجوه هنا تكاد تكون دائرية أو مثلثة فی بعض الأحيان، وقد تميزت صور الرجال دائماً بالحية والشعر الكثيف المصنف فی كتلة واحدة فوق الجبهة، والذي إما يكون برباط للصدر من الأمام أو بدون وإما أن تكون له حدود متعرجة بخط خارجي أو تأخذ إطار محدد بلون داكن.

أيضاً نجد تصوير الوجوه بأف طويلة ومدببة تحدها خطوط مستقيمة وتنفذ للظل المستخرج، ولغم صغير ومغلق، إلا أن الفنان فی تلك الفترة استخدم الظل قليلاً وخاصة فی تحديد ظلال الرقبة والوجنتين وأسفل وأعلى العينين حيث كان يستخدم خطياً اللونين الأحمر والقرمزي الداكن والفتح. ويمكن ملاحظة دقة ملامح الوجوه فی صورة القديس بولس من بلوط، وصورة النبي دانيال وبالي صور الأنبياء المصورين فی الحجر رقم ١٢ من بلوط (شكل ١٢٨)، حيث يتضح لنا بعض التأثيرات السورية فی تصوير ملامح الوجوه والتي لاقت قبولاً لدى الفنان القبطي لفترة محددة منذ نهاية القرن الخامس الميلادي، وتمتاز تلك الملامح بصورة الشارب الخفيف الطويل الذي يسدل على الحية الخفيفة أيضاً والمحددة دائرياً، وتحيط بإطار الوجه خطوط متعرجة تحده وهي تتبع فی طرازها العام التصوير السوري والمساسني.

كان لشكل الجدار فی الصور القبطية تأثيره على أحجام الأشخاص المصورين، سواء كانت أشكال دائرية أو نصف دائرية أو مستطيلة أو تجويف حنية وغيرها من الأشكال، فالفنان القبطي كان يميل دائماً للقضاء على الفراغ وتلك الخاصية جعلته لا يتقيد بشكل الجدار، وتحديد أحجام الشخصيات المصورة بما يواكب حدود الجدار، وقد كان يغلب على الأجزاء الضيقة بتصوير أحد الحيوانات والتي ربما لا يكون لها دوراً فی العمل الفني، وإن اقتصر دورها هنا على ملئ الفراغ الكائن بين رسومات الشخصيات، ويمكن رؤية ذلك فی كافة صور باويط على الجدران الدائرية.

حاول الفنان القبطي في بعض الصور أن يطبق الرؤية المصرية القديمة حول تحديد شخصية رئيسية للحدث بحجم كبير عن بقية الشخصيات المصورة، ففي باويط نجد العذراء جالسة على العرش بحجم معتاد، بينما يقف إلى جوارها اثنان من رؤساء الملائكة بأحجام أقل منها (شكل ١٤٢)، كذلك الصورة النصفية التي تشخص الكنيسة والتي تبدو بحجمها النصفى أكثر من الأحجام الكلية للقديسين المصورين بجانبها (من باويط)، كذلك صورة النائب من دير القديس أرميا بسقارة والذي يبدو بحجم أقل بكثير من أحجام القديسين الواقفين (شكل ٩٨). هذه السمة يمكن أن نجدها في الفن المصرى الذى حدد الشخصية ذات الأهمية بحجم كبير في الصورة ثم باقى الشخصيات بحجم أقل.

حول التأثيرات المصرية القديمة أيضاً نجد صور دير أبو حنس تذكرنا بالأسلوب الفنى المتبع في التصوير المصرى عندما كانت الأحداث تصور بالتتابع واحدة تلو الأخرى بفاصل بسيطة أو بدون، فقد تأثر الفنان أبو حنس وسرد لنا مجموعة من القصص المتتالية في إفريز واحد لأحداث فترة ولادة المسيح، كما يلاحظ أنه كرر نفس الأسلوب في صور من حياة القديس زكريا في نفس الدير (شكل ١١١).

يلاحظ أن التأثير المصرى لم يكن كذلك لحسب، بل نجد أن الإفريز المصور محصور بين خطين أفقيين محددين الإطار المصور فيه بالكامل، وهو أسلوب مصرى معروف في الصور المصرية القديمة، بينما يلتزم فلان باويط بتحديد مناظر من حياة النبي داود لتبدو مستقلة داخل إطار محدد وفصل بين تلك الإطارات بوحدات زخرفية هندسية ونباتية (شكل ١٠٤).

تميزت صور الفترة الثانية أيضاً بالهالة المستديرة المعروفة في الفن المسيحى، فقد كانت تصور لأول مرة حول رأس السيد المسيح مثلما صورت في صورة الفترة الأولى (مقبرة كرموز)، ثم أصبحت أكثر شيوعاً حيث صورت حول رؤوس الملائكة والقديسين بجانب السيد المسيح والعذراء، ونجد أن أسلوب الفترة الثانية قد صور الهالة فوق أشخاص ليس لهم علاقة بالدين المسيحى مثل الملك هيرودوس في مذبة الأبرياء (شكل ٩٢)، والملك شاول وحراسه (شكل ١٠٥)، والنبي داود في معظم صورهِ في باويط (شكل ١٠٥، ١٠٨)، والتفسير الوحيد لتواجد الهالة حول رؤوس هؤلاء ينبثق عن

المفهوم الديني الذي صورت من أجله فوق رؤوس السيد المسيح والعذراء، وربما كان تصويرها هنا لتمييزهم بالقوة كملوك أو أنبياء.

هذا ولقد لعبت الزخرفة والإحياء الأسطورية الشرقية (الفارسية أو السورية - البيزنطية الشرقية) دوراً هاماً في تحديد سمات الفن القبطي وخاصة في بداية القرن السابع الميلادي، وتبرز دورها في السمة الأسطورية الغالبة على فن التصوير في باويط من خلال صور الحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد وأسلوب الزخرفة المختلطة بعناصر هندسية ونباتية ممزوجة بعناصر حيوانية وأدمية متأثرة بالفن الشرقي في سوريا وفارس (شكل ١٢٠، ١٣١).

من ناحية الملابس نجد ما قد تحدثت إلى حد ما في الفترة الثانية حيث اتخذت أشكالاً أكثر وقاراً وتميزت بالرداء السفلي دائماً ويطوّه العباة (الهيمناتيون)، وقد راعى الفنان تصوير القديسين الشهداء بملابس بيضاء، أما القديسين الأحياء فقد صورهم بملابس عادية لا تخرج عن نطاق الطراز السابق ذكره، بينما تميزت ملابس السيد المسيح دائماً باللون الأرجواني، والعذراء بردائها الأرجواني أو البني القاتم وبدون زخارف مطلقاً، لقد شاهدنا بعض الشخصيات المصورة ترتدي ثياباً من نوع خاص قصير أسفل الركبتين وتحته سروال يصل إلى القدمين كما هو الحال في صورة صائدي الفزلان وصورة الطفل الذي يعزف على آلة موسيقية (شكل ١٢٠)، مما يدل على أنه ثوب من نوع خاص بمناظر الصيد، إلا أننا نجد من المؤثرات السورية في الفن والتي ظهرت خلال القرن السابع في الفن القبطي.

قبل أن نختم الحديث عن الأسلوب الفني المميز للتصوير القبطي يجدر بنا الإشارة إلى بعض الملامح الفنية التي تميز بها التصوير القبطي خلال الفترة من بداية القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادي.

تحدثنا عن تأثير ملامح للتأثر الشعبي الذي ظهر في الفن الروماني المتأخر في كافة الولايات الرومانية تلك السمة التي كانت تعتمد على خلط غير منتظم للمؤثرات الهلنيسية - الرومانية مع المؤثرات المحلية لتلك المناطق التي ظهرت فيها هذه السمة مثل سوريا وآسيا الصغرى وشمال أفريقيا ومصر.

ففى مصر وخلال تلك الفترة التى تتحصر ما بين نهاية القرن الثانى وحتى بداية الرابع ظهرت سمة التحوير الذى إنترجم به الفنان القبطى بجانب الرمزية والإيحاء من أجل تحقيق عمل فنى يولكب الظروف السياسية والدينية الحادثة فى تلك الفترة.

وسمة التحوير هنا نجدها مصورة بشكل واضح فى حجرة الخروج وصور كهف تل أنزيب، أرجعها بعض الباحثين إلى كونها سمة هليينستية نابعة من فن (الجروتسك) Grotesques أو التمسبخ الذى تميزت به مدرسة الإسكندرية النحتية فى العصر الهلليينستى، وأنه فى ذلك يأخذ صفة الكاريكاتير Caricatures وبالتالي فهم يرجعونه كمؤثر هليينستى وليس كأسلوب قبطى.

ولكن بالنظر لموضوعات الفن السكندرى التى تأخذ هذه الصفة الممسوخة تحمل طابع الفكاهة وهو العنصر الغالب على تلك الأعمال والمثيرة للفن المسرحى اليونانى القديم وخاصة ما يقدم من أعمال كوميدية لالت رولاً كبيراً فى الفن السكندرى خلال العصرين البطلمى والرومانى، وبالتالي فإن الجروتسك والأعمال الممسوخة فى الفن السكندرى كانت تخدم غرضاً ترفيهياً أو مشاعر إيمانية بحتة يمكن اتصالها دائماً باللفظ الكاريكاتير.

ولكن فن التحوير يختلف عن فن الكاريكاتير، فهو فن خاضع لرغبة الفنان فى إبراز معانئ جسادة جداً فى صورة محورة لا تحاكى الواقع إلا من خلال الهدف أو المضمون لا الشكل النهائى للعمل، أما فن الكاريكاتير فهو يحدد الشكل أولاً ثم يتركب عليه اختيار المفاهيم الجديدة وليس المحددة.

فعلى سبيل المثال فى حجرة الخروج، إنترجم الفنان بالتحوير بعدم محاكاته لأساليب رومانية، وأنه قد اخضع الرمزية والإيحاء والتحوير كعناصر أساسية تبرز أفكاره الدينية - العقائدية والسعى يمكن للمشاهد المسيحي إنترلكها مباشرة بينما يجد الوثقى صعوبة فى تحديد ماهيتها (شكل ١١٩).

ولهذا الغرض كان يصور الشكل البشرى بمعالم معروفة (وجه وجسد وأيدى وأرجل) ثم يتعامل مع هذه المعالم وفقاً لمتطلبات الحدث الفعلى المصور، وهو فى ذلك ليس لديه أدنى أهمية بالتفاصيل البشرية للصور الجدارية، أو حتى بملامحة للعناصر الجسدية بعضها مع البعض أو مع شخصيات أخرى مصورة، ويمكن رؤية ذلك فى

أضحى إبراهيم في حجرتي الخروج والسلام، وصورة سومنة وروبيكا وسارة وداليل والعبرانيون الثلاثة وأرميا وأشعيا وغيرهم من صور حجرة الخروج.

هكذا كان أسلوب التحوير أسلوباً قبطياً له وظيفة خاصة في الفترة المبكرة تخدم أغراضاً دينية هامة مواكبة لظروف أرغمته على ذلك، فما أن زالت تلك الظروف في الفترة ما بعد القرن الخامس، حتى تخلى الفنان القبطي عن تلك السمة وخضع لمؤثرات أخرى تحقق له ذاتية خاصة بعيدة عن الروح الرومانية في الفن آنذاك، تعتمد على الموضوع ورمزية تصويره، وبذلك فإن أسلوب التحوير أسلوب عسري (وقتي) استخدم لفترة محددة قبل الاعتراف بالمسيحية فقط في الفن القبطي (شكل ١٢١).

مسأل الفنان منذ البداية المبكرة إلى الرمزية كأحد السمات الرئيسية المستخدمة للتعبير العقائدي أو الديني المصور، ولقد كان سبب استخدامه لتلك الظاهرة هو خضوع الدين المسيحي منذ البداية لمحاولات التصدي لبعض المظاهر الدينية المعقدة والتي أكتبت ظهوره مثل انتشار الهرطقة والبدع.

وقد أدى ذلك لظهور المدرسة اللاهوتية والتي كانت من أهم مهامها الأولى تبسيط مفهوم بعض العقائد الدينية، فضلاً عن تأثير الفكر السكندري سواء الأدبي أو العلمي أو الفني في الدين والفن المسيحي آنذاك. تلك العوامل ساعدت على ازدهار السمة الرمزية في الفن المسيحي بجانب العامل المعاصر لتلك الفترة وهو الاضطهاد الروماني الوثنية وانتشار الدين الوثني، وهي التي حكمت على الدين المسيحي ممارسة عقائده بصورة سرية ورمزية، كل هذه العوامل أدت إلى لجوء الفنان القبطي لبعض الرموز كحل وسط لكافة الظواهر المحيطة به آنذاك.

وتعتبر الرمزية وحدة متكاملة من الناحية الفنية تشمل عناصر أخرى مثل الإحياء والتجسيد والتحوير، وكل هذا تابع لمفهوم الرمزية في الفن التصويري.

ولقد تحدثنا عن الإحياء والتجسيد كمسات فنية نابعة من أسلوب فني متميز لفترة محددة، أما الرمزية بمفهومها الشامل فهي تضم العنصرين الموضوع والأسلوب الفني، وهي تنصف في الفن القبطي بالشمول الموضوعي والشكلي. وسوف نتحدث عنها من خلال ما أورده لنا التطبيقات الفنية السابقة والتي مثلت جدارياً في الفن القبطي.

أولى الطواهر الرمزية في التصوير القبطي، ما نجده في لوحة كرموز والتي صورت ثلاث معجزات للمسيح، فعلى الرغم من الموضوعية المصورة بها تلك المعجزات إلا أنها تحمل مفهوماً رمزياً يخدم غرضاً جنائزياً يشمل عناصر الصور الثلاثة معاً فهي ترمز للمؤمنين بروح ودم وجسد السيد المسيح وهي العناصر الثلاثة التي ترمز لها المعجزات معاً. (شكل ١٥٥)

نفس الفكر الرمزي نجده في رمزية المسيح قاهر الشر التي استوحاها الفنان من صورة حورس في الفن المصري، على الرغم من أن النص اليوناني المأخوذ من أحد المزامير، إلا أنه تناولها فنياً بأسلوب متأثر بالفن المصري القديم وذلك لوضوح أسلوبه المعتمد على الفكر الرمزي للإله حورس. للوحة في مجملها ترمز إلى انتصار السيد المسيح في إخضاع قوى الشر التي تمثلها مجموعة الحيوانات المصورة (شكل ١٢٧).

ولقد كان لحرص الفنان القبطي على تغطية جميع المساحات الفارغة والتي يمكن خلالها أن تجسد بعض الأرواح الشريرة حسبا كان يعتقد، أن استخدم مجموعة من المخلوقات أو الحيوانات أو الطيور أو النباتات أحيانا بغرض زخرفي وأحيانا باعتبارها رمزا مقدسا أو غير مقدسا ولكنه يعبر عن مفهوم معين يخدم العمل الفني ككل ويعبر عن رمز في العقيدة المسيحية آنذاك.

من تلك الأشكال كانت السمكة، التي تعبر عن السيد المسيح، لذلك أكثر الفنان القبطي والمسيحي من استخدام هذا الرمز سواء كان ضمن معجزة الغذاء المبارك كما هو مصور في مقبرة كرموز (شكل ١٥٥) أو استخدمها كوحدة زخرفية ضمن الزخارف الجدارية في كوم أبو جرجا في منظر الفردوس ضمن أشكال النباتات والزهور المصورة.

أيضاً من الرموز التي أكثر الفنان القبطي من استخدامها جدارياً كانت الطيور ومنها الحمامة، وهي أيضاً من أقدم الرموز للمسيحية المصورة جدارياً حيث صورت منذ نهاية القرن الأول بالمقابر الرومانية المسيحية، والحمامة تعبر عن الروح القدس أو عن سلامة الروح في الحياة الأخرى بعد الموت، إلا أن الفنان القبطي استخدمها مبكراً بمعنى البشارة وهي كناية عن الروح المقدسة الأكثية للعزراء أو للنبى نوح والتي أخبرته بانحصار الفيضان، (شكل ١٧) أيضاً صورت في باويط ضمن العناصر الأساسية لمنظر

عمادة المسيح (شكل ١١٦) وهى ترمز للشعاع المرسل من فوق رأس السيد المسيح معبراً عن الروح القدس أو أمر الرب إلى جانب ذلك استخدمت ضمن الوحدات الزخرفية وداخل الأشكال الهندسية التى تغطى الجدران فى صورة كوم أبو جرجا. (شكل ١٥-١٨)

من الطيور الجميلة التى اتخذت رمزاً للقيامة وعدم الغناء كان الطاووس، والذي يقال أنه يعبر عن الخلود وقوة الاحتمال فاتخذ رمزاً لهما، وصورة الفنان القبطى فارداً جناحيه على المقرنصات الأربعة التى تحمل القبة للصورة فى حجرة السلام بالبجوات (شكل ٨٤-٨٦) كحارس لتلك الموضوعات، ثم كان انتشاره فى الوحدات الزخرفية فى الفن القبطى وأيضاً على قطع للنسيج.

النسر يعتبر رمزاً للتجديد حيث اعتقد بعض الآباء المسيحيين هذه السمة راجعين لنص من مزامير داود (٣: ١: ٥) "ويجدد مثل النسر شبلبك" ومن هنا ربطوا بين رمزية النسر وبين ما يناله المسيح بالمعمودية من خلاص وتجديد، وإن كان هذا التفسير يعتمد على الفكر اللاهوتى أكثر، إلا أننا يمكن أن نجد تفسيراً لرمزية النسر يعبر عن قوة السيد المسيح المنقضى والمخلص للمؤمنين من شرور الأرض، فهو يرمز للصليب عندما يصور فارداً جناحيه مثل صورته فى الحجرة رقم (٢٧) فى باويط موحياً لشكل الصليب ويحيط حول رأسه وجناحيه إكليل من الزهور وأغصان نباتية، ويتلى من رقبته ثلاث ميداليات بيضاء، وحول رأسه طغراً المسيح (A.W). وهى تمثل رمزاً للسبائية والنهاية المتمثلة فى الوهية وناسوت السيد المسيح، بالإضافة إلى كلمة AETOS وتعنى (نسر) مكتوبة فوق شكل النسر بالكامل (شكل ١٣٠)، وهو يشبه صور أخرى عثر عليها فى الحجرة رقم (٣٢) من باويط صور بها منظر لنسر بحجم كبير يغطى مساحة الحنية بالكامل باسطاً جناحيه ورأسه إلى أعلى ومعلق فى منقاره صليب علامة فخر وتحيط بعنقه دائرة كبيرة باللون الأحمر يتلى منها صليب صغير (شكل ١٢٩)، وتبدو ملامح القوة فى المخالب وتصوير الأجنحة، أيضاً فى إحدى حجرات البجوات استخدام للنسر كوحدة زخرفية موحية بشكل للصليب، منذ الفترة المبكرة فضلاً عن ذلك فإن دلالاته الدينية مستمدة من مزامير داود وتصويره الدائم ضمن المخلوقات الأربعة الحاملة للعرش، والتى ذكرت ضمن رؤية حزقيال فى منظر

الصعود السماوى، ومن هنا أصبح النسر أكثر من إحياء فنى اتخذ ضمن الرموز المتكسفة فى العقيدة المسيحية.

من الرموز ذات التأثير المصرى القديم كانت الزواحف التى أكثر الفنان القبطى من تصويرها وهى جميعاً ترمز لقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهى فى البداية مستوحاة من التعبير البدائى لقصة آدم وحواء والإثم الذى اقترافه بسبب الحية التى تجسد بداخلها الشيطان فهمس فى أذن حواء فكان لهم العقاب بالخروج من الجنة، تلك الحية صورت بنفس المنظر فى صورة آدم وحواء فى حجرة الخروج وحجرة السلام بالبحوات فى معظم صور المقابر الرومانية المسيحية ومن منطلق هذا المفهوم أصبحت رمزاً عاماً للزواحف فى التعبير عن الشيطان أو الأعمال الخطرة (المحظورة) التى يقتربها الإنسان، فقد صورت مجموعة من الثعابين المتصلة بعقرب ضمن الرموز الشريرة التى تحيط بالفارس سيمينوس أثناء قتله للسيدة الياستيرا، فضلاً عن رمزيها الواضحة فى صورة المسيح قاهر الشر حيث صورت الزواحف كرموز شريرة تعبر عن الشيطان. (شكل ١١٥)

وكان الأسد ضمن الحيوانات التى استخدمت كرموز فعلية فى الصورة القبطية، وبالرغم من تعبيره عن القوة وتصويره خاضعاً للنبى دانيال فى صورته فى حجرته الخروج والسلام، إلا أن الفنان القبطى استخدم تعبيراً عن القوى الشريرة فالمسيح فى صورة كرموز يطأ بقدميه على أسد، (شكل ١٥٥) وليضاً الصيد المؤمن فى باويط يرمى السهام ليقتل أسد فى الحجرة الثانية عشر (شكل ١٣١)، كما أنه استخدم كمصغر زخرفى فى أركان المساحات الفارغة للمنظر المصور فوق عقد الحنايا فى باويط.

والصور الرمزية التى تحتوى على صورة الفهد، نجدها مصورة فى باويط على الحائط للحجرة الثامنة والمشرى وتصور طفلاً لها جناحان باللون القرمزى أذاكن يمسك فهد مصور باللون الأبيض بنقط سوداء والطفل هنا يمثل شخصية يروس المجنح رافعاً يده اليمنى إلى أعلى ربما مشيراً لعلامة البشارة ويده اليسرى تقبض على رقبة الفهد (شكل ١٣٤)، والمنظر فى مجمله قطعة زخرفية مكمل للزخارف الهندسية والنباتية المصورة على الجانب الأيسر من الصورة، والمنظر لا يحمل أى دلالة رمزية

واضحة إلا أننا نلاحظ التأثير السوري في ملامح الفهد وربما كان ذلك نابعاً من المناظر الأسطورية والتي صورت أيضاً على قطع النحت القبطي وتحمل نفس التأثير. يرمز الحمل أو الكباش دائماً للسيد المسيح منذ العصر المبكر، وهو أيضاً من الحيوانات ذات الطبيعة المقدسة لأهميته في الذبيحة أو الأضحية أو الفداء مثلما صور في موضوعات إبراهيم وأضحيتيه بإبنة إسحاق (شكل ٨٧) إلا أنه أصبح يرمز لشخص المسيح المفتدى به فيظهر في صورته المصورة داخل حنية في باويط في الحجرة الثامنة والعشرين فضلاً عن كونه من العناصر الأساسية في صورته الراعى الصالح والتي صورت في العديد من المقابر الرومانية المسيحية المبكرة وأيضاً في حجرة الخروج والبعجوت والمعنى هنا يرمز لتلك الأغنام بالخراف الضالة التي أتى إليها المسيح لكي يرجعها إلى حظيرتها مرة أخرى، ومن هنا اتخذ الكباش أو الحمل أكثر من رمز حسب الموضوع المقصود تصويره في الفن المسيحي.

يبقى لنا من الرموز المسيحية المصورة في الفن القبطي الشكل الصليبي، والذي ظهر في البداية متأثراً بالعلامة المصرية القديمة (عنخ) وخرجت منها أشكال عديدة يمكن ملاحظتها في حجرة الخروج بالبعجوت (شكل ١٣٢) حيث نشر الفنان على جدران الحجرة مجموعة كبيرة من الصليبان المختلفة والتي ساعدت إلى حد ما في تساريخ صور الحجرة فيما قبل القرن الخامس الميلادي، وقد استمر الصليب الفرعوني مستخدماً في الفن المسيحي حتى منتصف القرن السابع الميلادي، فمن باويط وإلى القرن السادس ترجع صور لصليب بعلامة عنخ عثر عليه في الحجرة السابعة والعشرين مزخرف بفرعين من أغصان نباتية، أما الدائرة فكانت تحتوى على نجمة مثثة (شكل ١٣٣) هذا بجانب بعض الأشكال الأخرى للصليبان منها الصليب اللاتيني وصليب القديس أندروس والصليب المعقوف الذي استخدمه الفنان كوحدة زخرفية في الحجرة الثالثة ببوايوط ونجدها من الأشكال الزخرفية التي توحى بشكل الصليب.

من خلال ما سبق، نجد أن الرمز في الفن القبطي كان ركيزة أساسية واكبت طبيعة العقائد الدينية المسيحية، ومن ثم كان انتشار الدين المسيحي وسيلة لانتشار الرمز فضلاً عن التأثير الوثني الذي لعب دوراً هاماً في وجود رموزاً للدين المسيحي استمرت حتى الآن.

رابعاً: التصوير على الحنايا فى الفن القبطى

من العناصر المعمارية التى ارتبطت بفن التصوير الجدارى ارتباطاً مباشراً فى الفن القبطى كانت الحنية أو الشرقية Apse أو ما يطلق عليها اسم "حضن الأب أو حضن أم الإله".

والحنية هى الجزء المقنود بنصف دائرة مجوفة أو متعددة الأضلاع، وتتوسط دائماً كل هيكل من الهياكل الثلاثة فى الجدار الشرقى للكنيسة أو تتوسط الجدار الشرقى للقلاى أو أى مبنى له خاصية دينية مسيحية.

ودائماً ما يملو هذا التجويف عقد صغير مزخرف بزخارف نحتية أو ملونة أو بصور للإحدى عشرة ميدالية برؤوس ملائكة تشخص مجموعة من الفضائل، وهذا العقد يرتكز من أسفل على صودين لهما تيجان مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية.

والحنية فى مضمونها الجوهرى خاصة بالطقوس والعبادات والصلوات اليومية، ومن ثم كانت موضوعاتها المصورة دائماً بالفريسك فى مصر تحمل مفهوماً عقائدياً يواكب المذهب القبطى، حيث لم نثر على حنايا فى الفن القبطى المبكر خلال الفترة الأولى نظراً لعدم انتشار أماكن العبادة وحرية ممارستها بالشكل الذى تم فى الفترة اللاحقة بعد الاعتراف بها.

وقد امتازت الحنايا فى الفن القبطى بتواجدها الدائم فى كافة المباني الدينية على اختلاف وغلظتها، ولهذا كان لابد من وجود اختلاف فى طبيعة حجم الحنايا وأيضاً فى الموضوعات المصورة بداخلها، إلا أن تلك الموضوعات - وخاصة فى الحنايا التى عثر عليها حتى الآن - لا تخرج عن كونها تبرز عقيدة دينية خاصة بالسيد المسيح أو السيدة العذراء كأم للسيد المسيح. ومن هنا يمكن تصنيف أنواع الحنايا على الرغم من اختلاف سبل تصويرها إلى نوعين، الأول خاص "بحضن وادة الإله" والثانى خاص "بحضن الأب"، وهما ينقسمان بدورهما إلى بعض الأنواع الأخرى حسب ما صور بداخل تلك الحنايا من موضوعات أخرى.

١- صور حنايا حضن والدة الإله "العذراء وطفلها"

أجمع العديد من العلماء على أن صورة العذراء التي تحمل طفلها وهي ترضعه، هو أقدم مناظر الحنايا عموماً، وهو المنظر الذي أطلق عليه اسم γαλα- τροφοῦσα المرضعة، كما أجمعوا على التأثير المصرى الحادث في تلك الصورة المستوحاة من صورة الإلهة إيزيس وهي ترضع طفلها الإله حورس أو حربوقراط، والتي عثر عليها في الصالة الوسطى في معبد إدفو وترجع إلى العصر الروماني، كذلك صورتها التي عثر عليها مؤخراً في معبد الآلهة إيزيس في كرانيس وترجع إلى القرن الثاني والثالث الميلادي.

وتعتبر صورة كرانيس من القرب الصور التي تمثل منظر الأمومة أو حضن أم الإله كما هو متعارف عليها، فهي تجلس على العرش بواجهة أمامية ترضع طفلها حورس من نهدها العاري (شكل ١٣٧)، وهي تقترب كثيراً من مفهوم صور السيدة العذراء وهي ترضع السيد المسيح والتي عثر عليها في دير أرميا بسقارة وترجع إلى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلادي وأيضاً من باويط وترجع إلى نهاية القرن السادس وحتى نهاية القرن السابع الميلادي.

وهناك أنماط عديدة تطورت من تلك الفكرة المصرية القديمة، وتشهد على ذلك حنايا الأبيرة التي ترجع لتلك الفترة، ففي بعض الحنايا نجد العذراء بمفردها تحتل جدار الحنية بالكامل وترضع المسيح جالسة على العرش وبجانبها ملاكان، وهناك حنايا صورت فيها العذراء جالسة على العرش وهي تحمل السيد المسيح وبجانبها ملاكان واثنان من القديسين المحليين للدير، وفي هذا النمط لم تكن العذراء في حالة إرضاع للمسيح.

أما آخر الأنماط المتطورة عن المنظر الأصلي وأكثرها انتشاراً في العصور الوسطى في الفن القبطي هو تصوير العذراء جالسة في الحنية على عرشها وبين ذراعها أو على صدرها المسيح وفقاً في صورة طفل داخل إطار بيضاوي الشكل أطلق عليه اسم Clipeus تعبيراً لقرب المنظر من صور الأطفال المنتصرين في الفن الروماني.

تلك هي الأنماط التي ظهرت عليها صور العذراء داخل الحنايات في الفن القبطي، ولم تتعرض لصور الحنايا التي صورت بها مع المسيح كضابط الكل في حضن الأب نظراً لتصنيفها في النوع الثاني والتي تظهر فيه العذراء مبتهلة Orana أو في حالة صلاة.

وسوف توضح الأمثلة التالية طبيعة صور العذراء في (حضن أم الإله) في الفن القبطي ولأنواعها.

أولاً: من دير القديس أرميا بسقارة في الحجرة (A) من الزاوية الشمالية الغربية للحجرة، عثر على حنية يتوسطها منظر الميدة العذراء جالسة على العرش المزخرف وحول رأسها هالة باللون الأصفر وقد احتضنت طفلها السيد المسيح بثرعها الأيمن وهو جالساً على ساقها الأيمن وتقوم بإرضاعه بيدها اليسرى، ويبدو المسيح قابضاً على معصمها بكتفها يديه ويهم بالرضاعة، وحول العذراء يقف اثنان من الملائكة جبرائيل وميخائيل (نشكل ١٣٩)، قد صور المسيح وحول رأسه هالة باللون السماوي، بينما ترتدى العذراء ثوباً بني اللون قاتماً وعليه ثنائيات مصورة باللونين البني والأسود، ويبدو أن الرداء الخارجي يغطي الرأس ويتدلى على الأجناب. أما المسيح فيرتدى رداءً أبيض اللون يميل إلى الإصفرار من أسفل، وتبدو العلاقة واضحة بين المسيح والأم من خلال قبضته على يد الأم، وإن كانت ملامح وجهيهما تتسم بالجمود وليس بها أي أسلوب عاطفي للمنظر فيما عدا قبضة الابن على يد أمه.

نجد أن العذراء تجلس على عرش باللون الأحمر مزخرف بفستونات حلزونية الشكل متناسقة مع تجويف الحنية باللون الأبيض. وبجانب العرش صور الفنان اثنان من الملائكة، وهما يرتديان ثياباً من طراز واحد يتكون من خيتون طويل باللون الأصفر مزخرف من الوسط بزخارف نسجية حمراء متناسقة مع لون الرداء، وهالك رداء خارجي هيماتيون باللون الأزرق السماوي مثبت من أعلى الكتف الأيمن يغطي منطقة الصدر ويتدلى إلى أسفل. وقد صور الفنان الجناحين بزخارف الريش باللون الأصفر الداكن حتى تتلاءم مع ألوان الحنية، أما ملامح الوجه للملاكين فتبدو محددة بخطوط خفيفة وخاصة العيون والأنف والفم الذي تلووه ابتسامة خفية، أما الشعر فيبدو

مصنفاً بفستونات ملتفة يحددها من الوسط شريط أبيض وهو يحيط بمحيط الوجه تقريباً. وترجع الصورة إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي.

على نفس نمط تلك الحنية تقريباً عثر على حنية أخرى (شكل ١٣٨) من سفارة نسي الحجرة (١٧٢٥)، تصور العذراء جالسة ترضع طفلها السيد المسيح الجالس على ساقها الأيمن، وقد أوضح الفنان العلاقة بين الأم والابن بطريقة أكثر واقعية من الصورة السابقة، وذلك في إمالة رأس الأم ناحية الابن، وقد عكس الفنان نفس الرؤية في اتجاه نظرة الابن إلى أعلى في مقابل نظرة الأم، وهي الرؤية الفنية عالية المستوى التي تمكن منها فنانون دير أرميا.

تختلف صورة تلك الحنية عن للصورة السابقة في أن جدار الحنية الخلفي في الصورة السابقة كان يحتله منظر العرش بالكامل. أما في تلك الصورة نجد الفنان قد قسم الخلفية إلى جزئين إحداهما علوى صغير صور بداخله صور نصفية للقديسين أخنوخ ΑΠΑ ΕΧΝΩΧ، أبا أرميا ΑΠΑ ΙΕΡΗΜΙΑΣ، أما الجزء السفلي فقد صور فيه الفنان بجانب العرش الملاكين جبرائيل وميخائيل.

وعلى الرغم من رجوع الصورتين إلى تاريخ متقارب وهو نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي، إلا أن أسلوب تصويرهما يوضح أنهما ليسا لفنان واحد، فضلاً عن استحداث أسلوب تصوير الميديات التي تحتوى على رؤوس آدمية تشخص الانثى عشرة فضيلة وتحيط بالإلويز الخارجى للحنية، وهي أقدم حنية لدينا استخدمت هذا الأسلوب، والذي حافظ عليه الفنان القبطي في معظم حنايا الفن القبطي ولا سيما في باويط.

ويجدر بنا الإشارة أن نشير لتلك الرؤوس التي تصور مجموعة من الفضائل المقدمسة، ويلاحظ هنا اتجاه حدة العين لدى الملائكة المصورين داخل الميديات والتي تبدو مائلة يميناً ويساراً مع دوران الحنية. وهي سيمترية فنية تصب للفتان، وذلك لإحساس المشاهد بملاحظة أنظر تلك الرؤوس دائماً له (شكل ١٢٣).

من باويط وعلى الجدار الغربى للحجرة (٣٠) عثر ماسبيرو على حنية صورت نفس المنظر للسيدة العذراء جالسة على العرش ترضع المسيح، والحنية مهشمة تماماً

ولم يتبق من المنظر سوى رأس العذراء وحولها الهالة القرمزية، وقد كتب الفنان اسمها بالطغرا (مريم المجذلية).

حول رأسها، وتبدو الصورة متشابهة تماماً مع صورة الحجرة (A) فيما تتصف بالجمود الفنى على الرغم من تأريخ تلك الصورة فى بداية القرن الثامن الميلادى (شكل ١٤٠).

ثانياً: النمط الثانى من صور حنايا حضن ولدة الإله، تصور العذراء جالسة على العرش بين اثنين من الملائكة واثنين من القديسين المحليين، والعذراء فى هذه الحالة غير مرصعة للمسيح.

فمن الحجرة (١٧١٩) بدير أرميا بمقارة، نجد حنية صورت فيها السيدة العذراء وهى جالسة على العرش وطفلها يجلس على ساقها اليسرى وتسند بهدا اليسرى واليمنى، والحنية مهشمة تماماً وقد استطاع كوبيل تحديد معالمها بواسطة الرسم للشخصيات المصورة، فنجد العذراء جالسة على عرش مزخرف وترتدى رداءً أحمر اللون داكناً وحول رأسها هالة قرمزية اللون، والمسيح جالساً يرتدى رداءً قرمزياً وحول رأسه هالة باللون الأصفر، وتبدو ملامح تصوير الثياب واللوجوه بنفس المواصفات التى صورت بها فى النمط السابق التى تتصف بالجمود الفنى والخطوط الغليظة وهى أحد أبرز سمات التصوير القبطى خلال القرنين السادس والسابع الميلادى وعلى جانبي العرش يقف الملاكين جبرائيل وميخائيل رافعين أيديهما مبتهلين ويرتديان خيتوناً أبيض طويلاً وعليه عباءة حمراء مثبتة من أعلى الظهر تتدلى إلى اسفل فى الوسط، وإلى جانب الملاكين نجد القديسين أرميا وأخنوخ على هيئة شيخين وحول رأسيهما هالة مستديرة، ويبدو أرميا إلى اليمين وبمسك كتاباً مقدساً ويرتدى خيتوناً أبيض طويلاً وعليه هيماتيون قرمزى يغطى الصدر، وله شعر ولحية بيضاء.

وإلى اليسار نجد القديس أخنوخ يرتدى خيتون أبيض وفوقه هيماتيون أحمر اللون وله شعر ولحية بيضاء وترجع الصورة إلى بداية القرن السادس الميلادى (شكل ١٤١). على نفس نمط تصوير تلك الحنية صورت حنية أخرى من باويط بالحجرة الثالثة، وهى تنقسم إلى جزئين العلوى منها مهشم تماماً ولم يتبق منه شئ يذكر، أما الأسفل فيصور العذراء جالسة فوق العرش حاملة طفلها المسيح الجالس على ساقها اليسرى

وحول رأسه هالة قرمزية اللون ولم نثر على رأس العذراء بينما نجد رداؤها أرجواني اللون بخطوط سوداء بينما يرتدى الطفل رداءً أبيض اللون، ويجوارها نجد اثنين من القديسين واقفين جهة اليمين يرتديان ملابس بيضاء ويمسك كل منهما بتاج التقديس وعصا تنتهي بصليب (شكل ١٤٢)، وترجع إلى منتصف القرن السادس الميلادي.

ثالثاً: السلمط الأخير من صور حنايا حضن والدة الإله، ما نجده مصوراً في الحجرة الثامنة والعشرين في باويط، حيث صورت منظر للعذراء على العرش المرصع بالجواهر ترتدى عباءة تلف حول جسدها بالكامل من الرأس حتى أطراف الأقدام باللون البني المزخرف بخطوط سوداء، وتحمل في يدها شكلاً بيضاً *Clipeus* باللون الرمادي يقف بداخله السيد المسيح طفلاً صغيراً وحول رأسه هالة مستديرة عليها صليب باللون الأسود، وقد كتب حولها اسمه IC XC، ويجوار العرش نجد ملاكين أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار يبدوان متشابهين تماماً، فملابسهما بيضاء وعليهما شرائط كلاكسي باللون الأصفر تزين الصدر وأسفل الثوب والأكتاف وأكمام القميص، وحول رأسيهما هالة باللون الأبيض والأجنحة قرمزية، ولون شعورهما باللون الأصفر الفاتح ومحدد باللون الأسود، ويمسك الملاك في اليد اليمنى مبخرة وفي اليسرى علبة خشبية ربما يحمل فيها البخور، وقد كتب الفنان بجوار سيقان الملاك الأيمن *ΑΓΓΕΛΟΣΘΕΟΥ* أما الملاك الأيسر فكتب بجواره *ΑΓΓΕΛΟΧΥΡΙΟΥ* ملك السيد وتعتبر تلك الصورة من أروع صور باويط المصورة داخل حنية وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادي (شكل ١٤٣).

والمنظر بهذا المفهوم يصور العذراء وهي تحمل كينونة السيد المسيح وبجانبيها ملاكان أحدهما خاص بلاهوت المسيح والآخر خاص بناسوته، يحقق المذهب القبطي الذي يعطي بلاسوت ولاهوت السيد المسيح قبل مولده ويعترف بأن العذراء هي أم الإله والناسوت معاً، إلا أننا من خلال الأسلوب الفني للوحة وبالمقارنة مع الحنايا السابقة نجد اختلافاً فني تصوير المسيح داخل شكل بيضاوي واقفاً مما يجعلنا نشير إلى كينونة المسيح قبل مولده وأن هذين الملاكين هما مبشراً العذراء بما يحملان له من كينونته التي ولد بها.

هذه الفكرة تعتبر من أسس تصوير منظر حضن أم الإله بأنماطها السابقة، إلا أن التطور الحادث فى أوضاع العذراء وطفلها المسيح والتي تحدثنا عنها ما هى إلا إثبات علاقة الأم بالابن الإله فى صورة أكثر واقعية وأعمق. وهو الأساس الجوهرى للمذهب القبطى الذى كان يقاوم صراعات طويلة وقوية خلال القرنين الخامس والسادس الميلادى فى محاولة لإثبات الطبيعة الذاتية لانسوت ولاهوت المسيح ولهما اجتماعاً معاً قبل ولادته من العذراء.

من خلال ما سبق نجد أن المفهوم الموضوعى لصور العذراء على الرغم من التأثير المصرى لأسطورة إيزيس وحورس لا يخرج عن نطاق الأمومة ومراعاة الأم إيزيس (العذراء) لابنها حورس (المسيح) حتى يشب ويحقق الخلاص المنشود، ولكن بعد أحداث القرن الخامس الميلادى ومع بداية القرن السادس وظفت صورة العذراء وطفلها وظيفة أخرى خاصة بتمجيد المذهب المولوفيزيقي وتمجيد شخصية العذراء وإثبات علاقة الأم بالابن الإله من خلال تصاييح ترتل فى الصلوات اليومية مما لزم وجود صور تحاكي تلك التصبیحات لتعطى رؤية أعمق للمسيحى المتمبد.

٢- صور حنايا (حضن الأب)

تبرز لنا حنايا حضن الأب بصورة مميزة فى الفن القبطى، حيث تصور فى الجزء العلوى من الحنية السيد المسيح فوق عرشه محاطاً بالكائنات غير المجدسة والمذكورة فى سفر الرؤيا "حزقيال"، هذا الجزء تقريباً لا يتغير فى معظم الحنايا .. الشهيرة بحضن الأب إما بصورة منفردة فى الحنية أو مع الجزء الأسفل الذى يصور العذراء فى وضع صلاة Orante وبجانباها الاثنا عشر رسولاً واثنان من القديسين المحليين.

ويبين منظر للمسيح هنا عظمته كـ "ضباط الكل" - بيا توكراتور ΠΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ - لما لها من أهمية طقسية كبرى فى الخدمة اليومية للكنائس القبطية. وفيها يظهر المسيح جالماً على العرش المحمول فوق مركبته النارية ويحيط به اثنان من الملائكة والرموز الأربعة غير المتجسدة. هناك حنايا أخرى عثر عليها فى سفارة وكوم أبوجرجا وكالبا، وهى تمزج بين منظر المسيح كضابط الكل

وبين الفكر الرمزي المصور، وفيها نجد المسيح جالساً على العرش داخل حنية صغيرة يحتل جدار الحنية بالكامل منفرداً. من هنا نخرج بنوعين للموضوعات التي ترمز لحضن الأب في الفن القبطي، أحدهما يحمل الصفة الطقسية والتي يطلق عليها حنايا حضن الأب، أما النوع الثاني فهو يحمل الصفة التذكارية من الناحية الفنية، إلا أن انتشارها في الأديرة كان مرتبطاً بأمور طقسية خاصة بالمبادات الرهبانية. ويمكن توضيح ذلك بصورة أوضح من خلال الأمثلة التالية:

أولاً: أشهر النماذج القبطية الأصلية لمصور الحنايا هو النموذج الذي صور في باويط في الحجرة السابعة عشر على جدارها الشرقي (شكل ١٤٤). ففي داخل تجويف الحنية من أعلى نجد ميدالية دائرية الشكل بحجم كبير في المنتصف صور في داخلها صليب باللون الأصفر، وهو يرتدي ثوباً أصفر من أسفل وفوقه عباءة ملقاة حول جسده تماماً باللون الأرجواني، ويجلس فوق ومادة باللون القرمزي الداكن وموضوعة فوق عرش مزين ومرصع بالجواهر ويضع قدميه فوق درج صور بشكل متوازي للإيحاء بالمنظور، ويحمل المسيح في يده اليسرى كتاباً مقنساً ظهرت على صفحته المفتوحة في كلمات قبطية (ΘΑΓΙΟΣ, ΘΑΓΙΟΣ, ΘΑΓΙΟΣ) ومعناها (قدوس قدوس قدوس)، أما اليد اليمنى فيرفعها إلى أعلى مشيراً إلى علامة النصر أو الخلاص أو المباركة. هذا الإطار الدائري بالكامل محمول فوق أربع عجلات مصورة أسفل الإطار على هيئة دوائر صغيرة بداخلها صليب والعجلات تسير تحت لهيب مشتعل يشبه البساط. هذا التكوين محاط من أعلى وأسفل بأربعة أجنحة باللون الأصفر ومزخرفة بخطوط حمراء وتتأثر عليها العيون، ويدخل كل جناح منها صور الفنان أحد المخلوقات الأربعة الملزمة لشخص المسيح والمعبرة عن سماته الشخصية، ففي الجانب الأيمن في الجناح الأسفل رأس ثور، والجناح الأعلى رأس نسر، وعلى الجانب الأيسر من الجناح الأسفل رأس أسد، والأعلى رأس إنسان. وعلى جانبي الميدالية صور الفنان اثنين من الملائكة ينحنى كل منهما في اتجاه المسيح ويحمل إناءً دائرياً محمولاً فوق قطعة من القماش قرمزية اللون، أما الأجنحة فهي باللون الأخضر والأبيض، وأسفل كل ملاك صور الفنان ميدالية بها صورة نصفية لأحد القديسين أو لتشخيص لأحد الفضائل بدون كتابة لغوية. وربما رسمت من أجل ملئ الفراغ الناتج بين حدود الملاك وحدود إطار

العرش، ويلاحظ أن أرضية الحنية ملونة باللون السماوي الفاتح تعبيراً عن السماء والوجود السماوي للمسيح حيث يعبر المنظر بالكامل عن عبور المسيح بواسطة العرش المحمول فوق العجلات إلى ملكوت السماء.

يفصل بين الجزء العلوى والمفلّى إفريز باللون الأحمر، وقد صور الفنان في الجزء السفلى صورة العذراء تقف اسفل العرش مباشرة رافعة يديها إلى أعلى مبتهلة أو فى حالة صلاة Orante وترتدى ثوباً أرجوانى اللون ويحيط بالأكتاف وحول الرأس شال من نفس اللون، وعلى جانبي الرأس كتب الفنان حروف اسمها بطريقة المنوجرام (مريم المجدلية).

وهى تقف بين مجموعة من تلاميذ المسيح يبلغ عددهم اثني عشرة تلميذاً بجانب تصوير أحد القديسين المشهورين بالمنطقة. هذا هو الفصح الذي سار عليه الفنان القبطي فى تصوير الحنايا حيث اعتاد تصوير أحد القديسين المعروفين فى المنطقة "معاصراً" بجانب الاثني عشر رسولاً لتلاميذ المسيح حتى يكون حافظاً للرهبان وكناية عن مدلول التكريس للكنيسة المقامة فيها الحنية. ونرى القديس الأول إلى اليمين يسك مفتاح الفردوس وهو ما تشير إليه الأناجيل على أنه الرسول بطرس حامل لواء المسيح وأكبرهم مكانة وتقرباً للمسيح، بينما نجد باقى القديسين يحملون كتاباً مقدساً مرصعاً بالجواهر وهى من نفس صفات كتاب المسيح والتي تعبر دائماً لحاملها انتقاله إلى الملكوت السماوية برتبة السيد المسيح الذى أعطاه هذا الكتاب، نلاحظ أن جميع التلاميذ مصورين بزي موحد مع اختلاف ألوانه بصفة خاصة فى العباءة الخارجية التي يرتديها كل قديس فوق الخيتون، ولهم هالات مستديرة باللون القرمزى محددة بإطار أسود اللون، نلاحظ أيضاً أن عدد الواقفين ثلاثة عشر رسولاً فطى بيمين العذراء ستة من الرسل، بينما على يسارها نجد سبعة، وللشخص السابع هو القديس المحلى وقد ميزه الفنان بأنه يسك كتاباً غير مزين بالجواهر ومعه لفافة تشبه ورق البردى وهى كناية على أنه لا يزال حياً ويؤدى رسالته ولم يزل يشرف ملكوت السماء مثل باقى الرسل. وقد كتب الفنان جهة اليسار ΠΕΝΙΟΤΕΝΑΠΟΧΤΟΛΟΣ + نحن الآباء الرسل. أما خلفية المنظر فهى عبارة عن أشجار لثمار البرتقال، ونلاحظ أن الفنان جس هناك إفريزاً سفلياً محدداً للقديسين وقد أبرز ناحية منظورية فى تصوير الظلال الخلفية

للأقدام الواقفة معاً يوحى للمشاهد بتصوير أرضية، وترجع تلك الحنية إلى القرن السادس الميلادي.

وقد عثر أيضاً في باويط على حنية أخرى تمثل نفس المنظر السابق لحضن الأب تماماً، مع ملاحظة أن الأسلوب التصويري فيها يتسم بالدقة والوقار إلى حد ما وبصفة خاصة في تصوير عرش المسيح ووجهه الذي يبدو رجلاً ناضجاً وليس شاباً كما في صورته السابقة، بينما التزم الفنان بكافة العناصر المميزة للجزء العلوي من الحنية السابقة. هناك اختلاف آخر في أن العذراء ليست واقفة ولكنها جالسة على عرش مرصع بالجواهر ويجلس على ساقها الأيسر المسيح طفلاً ناضجاً وحول رأسه هالة قرمزية اللون، أما العذراء فهي ترتدى رداءها المعروف باللون الأرجواني الداكن وحول رأسها هالة باللون القرمزي. وحولها يقف تلاميذ المسيح الاثنا عشر واثنان من القديسين المحليين جهة اليسار القديس (الأبا) بولس الباسيلي والثاني جهة اليمين وهو الأبا نيرهو "أبو نقر". (شكل ١٤٣)

أيضاً من الاختلافات الهامة في اللوحة أن للملاكين ميخائيل وجبرائيل اللذين يحيطان بعرش المسيح لم يمسا الإثاء المصور في الحنية السابقة، فتبدو أيديهما خالية وإن كانت في نفس وضع الصورة السابقة، ومن خلال المقارنة مع الحنية السابقة وحنية سقارة يمكن تأريخ تلك الحنية بالنصف الثاني من القرن السابع الميلادي وفقاً للاختلافات الوضعية في الصورة والأسلوب الفني المميز.

مما سبق يتضح لنا وحدة الرؤية الموضوعية في الأمثلة السابقة وهو الأمر الذي جعلنا نسمى في البحث عن أصل لتلك الأعمال، وهل كانت مستوحاة من عمل فني قديم؟ أو هي رؤية فنية من إبداع الفنان القبطي لخدمة عقيدته ثم نهج على أساسها الصور السابقة.

أما في باويط فقد كان الفاصل بين الجزئين أمراً محيراً للعلماء في تفسير مقصد هذا الموضوع، ويرجع ذلك لأن الفنان القبطي هو مبدع هذا التخيل وليس متأثراً بصورة مخطوط رابويلا الذي يرجع لفترة متأخرة عن تأريخ الصورة الأولى ببداية القرن السادس الميلادي، من هنا ذهب بعض العلماء إلى تأكيد مقصد المنظر بأنه المصعد الإلهي للمسيح، ومنهم من ذهب أنه المجى الثاني للسيد المسيح في اليوم

الأخر، وآخرون اعتقد بأنه يعبر عن الفكرة اللاهوتية التي تجسد السيد الحكم الذى سوف يأتى ويحكم آخر الزمان (شكل ١٤٥-١٤٧).

فإذا اعتقدنا أنه منظر الصعود الإلهى فلماذا كانت حالة الاستمرار والهدوء الواضحة فى الصور، ولماذا صورت العزراء جالسة على العرش تحمل طفلها السيد المسيح بينما صورته أعلاها تشير بصعوده، فهذا الاختلاط لابد أن يكون له تفسير آخر، نفس الشئ بالنسبة للاعتقاد وبالمجى الثانى للسيد المسيح فى اليوم الأخير، أما الاعتقاد بأنه السيد الحاكم الذى سوف يحكم آخر الزمان فهو تفسير لاهوتى للمنظر يبتعد عن وظيفة الصورة ضمن الطقوس اليومية للكنائس القبطية.

وفى اعتقادنا أن وظيفة الرؤية الموضوعية المصورة فى حنايا باويط لابد أن توظف من خلال مناقشة كافة الرموز المصورة فى الحنية وما هو مقصدها فى المذهب القبطى.

إن رغبة الفنان باويط فى الفصل بين الجزئين العلوى والسفلى يؤكد استقلالية الموضوعين، ونستدل على ذلك من تنوع صور العزراء فى تلك الحنايا على نمطين أحدهما فى وضع صلاة والأخرى جالسة على العرش تحمل طفلها السيد المسيح.

من هنا فإن الموضوع العلوى خاصة بموضوع الصعود الإلهى أو المجيء وكلاهما يمكن أن يتطابق مع المنظر، ويمكن أن نؤكد ذلك فى صورة المسيح التى عثر عليها فى أبوط أيضاً صاعداً للسماء ويبدو الجديد هنا أن المنظر بالكامل مصور داخل الحنية فقط دون المعتاد من تصوير العزراء والملائكة والائتى عشر رسوماً، مما يؤكد أن الفنان رغب فى تصوير منظر الصعود (أو المجى الثانى) منفرداً ومن هنا اكتفى للتعبير عنه بصورته على العرش الذى تحمله العربة ذات الأربع عجلات وتحيط بهما للرؤوس غير المجسدة.

يحمل الجزء العلوى من الحنية رموزاً كثيرة اختلف العلماء فى تفسيرها، من أهم تلك الرموز والتى أصبحت ضمن الطقوس الخاصة بالخدمة اليومية، هى رموز الإنجليبين الأربعة أو ما يطلق عليها "الأربعة مخلوقات غير المتجسدة"، طبقاً لرؤيا حزقيال النبىء التى كانت تحيط بالعرش الذى يجسد عليه المسيح وهى وجه الإنسان والأسد والسنور والنسر، وقد اتفق رجال الدين المسيحى على اعتبار أن وجوه تلك

الكائنات رموز شخصية تعبر عن الإنجليين الأربعة مرقس ولوقا ومتى ويوحنا، حيث يرمز وجه الإنسان للقديس متى وذلك لأنه بدأ إنجيله منذ نبوة النبي إبراهيم حتى ميلاد المسيح، والثاني الأسد رمزاً للقديس لوقا الذي بدأ إنجيله بقصة زكريا الكاهن ومولد يوحنا المعمدان، أما وجه النسر فيرمز دائماً للتجديد والتجديد خاص بإنجيل القديس يوحنا الذي خطى طريقاً جديداً في كتابة إنجيله باتباعه للفكر اللاهوتي ومن هنا اعتبر تجديداً ورمز له بالنسر (شكل ١٤٩).

ولكن بالرغم من سيطرة تلك الفكرة عند الكثير من علماء اللاهوت والدين المسيحي، إلا أننا نجد لها تفسيراً آخر ربما يكون أقرب إلى الصواب، ففي نص حزقيال يصف تلك الحيوانات بأنها مخلوقة ومختصة بالتصايف ليلاً ونهاراً وهم مقربون جداً للرب، ففى حين يصف يوحنا فى إنجيله "وخر الأربعة الحيوانات وسجدوا لله الجالس على العرش قائلين آمين" مما يوحي بكونهم ملائكة مختصين بتلك الأشكال التى يجسدونها وبذلك يكونوا يعبدين كل البعد عن وصفهم بالإنجليين الأربعة، ذلك لأن القصة والرموز المصورة مستوحاة من العهد القديم طبقاً لرؤيا حزقيال وتم توظيفها فى الفن القبطى لتخدم الغرض المقصود وهو مكانة "المسيح السماوية أو بالمعنى العقائدى" التجسيد الإلهى للسيد المسيح، ومن ثم فإن الرموز الأربعة هنا تجسد اختصاصات الملائكة بأجناس البشر والوحوش والبهائم والطيور، حتى يتحقق استمالة عناصر الطبيعة فى صورة شغوص تحيط وتختر ساجدة للسيد المسيح وهو المفهوم الذى استمأغه يوحنا فى إنجيله.

من هنا نجد أن التشكيل المزوج بين عناصر رمزية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد مرتبطة برسومات حضن الأب فى الكنائس القبطية المبكرة، من أجل إثبات العقيدة والمذهب القبطى حيث ربط الفنان بين صورة العذراء والدة الإله الجالسة أو الواقفة بين الرسل على أنها تجسيد للنسوة الخاص بالمسيح، أما صورته العلوية بما تحمله من رموز مختلطة من المعبدين فهى تجسد لاهوت المسيح السماوي، من هنا وعلى الرغم من استقلال المنظرين تماماً إلا أنهما يجتمعان معاً تحت مفهوم واحد خاص بالخدمة اليومية فى الكنائس القبطية والتي أصبحت تضم تلك الرؤية كمبدأ إيمانى من وجهة نظر الكنيسة القبطية من خلال عقيدتها وأسرارها.

مما تقدم يمكننا الجزم بأن صور (حضن الأب) لوحة فنية قبطية صميمة مستوحاة من تشكيل مزدوج يجمع رموزاً من المهدين للقديم والجديد، صاغها الفنان بتلك الكيفية حتى تساعد على خدمة العقيدة القبطية وتحقق المفهوم الجوهرى الذى يجمع بين لاهوت المسيح وناسوته وألهمهما لاجتماعاً بداخل العذراء قبل الولادة، وهو التجسيد الذى يتلى فى الكنائس القبطية يومياً يتولى فيه تمجيد العذراء مريم مع طفلها شارحين التجسد الإلهى من خلال نبوءات العهد للقديم الذين أشاروا لهذا المفهوم من قبل ووصفهم لرؤيا حزقيال ونبوءات أشعيا وأرميا وإيليا، مع استخدام رموز العهد القديم بتمثيلها حتى يتحقق ذلك المفهوم، ومن بين تلك الرموز كانت الحيوانات الأربعة غير المتجسدة وثابت العهد وسلم يعقوب والمركبة النارية وعليقة موسى والنار التى داخلها، فهى رؤية مزوجة تميزت بها صلوات الكنيسة القبطية والشرقية بينما تنفقد الكنائس الغربية.

ثانياً: هناك مجموعة من الحنايا ظهرت فى الفن القبطى تصور المسيح جالساً على عرشه حاملاً كتابه المقدس مصوراً منفرداً داخل الحنية بدون المركبة النارية أو المخلوقات الأربعة، والغريب فى الأمر أن تلك الحنايا كانت ذات أحجام صغيرة وتقتصر للإطلال العام للحنايا السابقة من ناحية الحجم أو الزخارف الخارجية، والتفسير المنطقى لتلك الحنايا مرتبط بآماكن تواجدها حيث عثر عليها فى معظم قلاى الأديرة الخاصة بالرهبان، ومن ثم كانت تمثل عاملاً نفسياً قوياً تجاه الراهب الذى يقف وجهاً لوجه مع صورة المسيح، ومن هنا فسرت على كونها حنايا خاصة بالتوبة أو التساييح أو الأدعية الخاصة برهبان الأديرة.

لمن دبر أرميا بسقارة فى الحجرة رقم (٧٠٩) على الحائط الشرقى عثر على حنية صور فيها المسيح جالساً على العرش منفرداً فوق وسادة مزخرفة بزخارف هندسية يليها إلى أسفل العرش باللون الأحمر ومزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، أما خلفية الحنية فهى باللون الأبيض وينتشر عليها دوائر سوداء اللون بداخلها أشكال زهور باللون الأبيض. أما العرش فمحاط بشكل بيضاوى باللون الأسود يفصله عن الميداليات التى تحمل صوراً نصفية للملائكة والمنشرة على الجدار الجانبى للحنية من الداخل (شكل ١٥٠). والمسيح هنا يرتدى رداءاً أرجوانى اللون فوقه عباءة باللون القرمزى، ويمسك الكتاب المقدس المزخرف بالجواهر بيده اليسرى، ويشير بعلامة

الخلاص أو التكريس بيده اليمنى، وقد نجد له لحية غزيرة وشعر طويل اسود خلف الرأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة بداخلها صليب مزخرف باللونين الأبيض والأحمر. وتبدو ملامح التصوير هنا معجزة عن أسلوب القرن السادس الميلادي لما تحمله الصورة من سمات غليظة فى الخطوط وفى إبراز ملامح الوجه، وفى معالجة الثياب تذكرنا بصور باويط وكوم أبو جرجا.

من كاليا فى الحجرة رقم (١٢) عثر على تجويف حائطي فى الجدار الشرقى يشبه الحنية بداخله صورة الصليب مزركش بتكوينات هندسية. وقد اختلفت صورة السيد المسيح النصفية التى تمثل محور تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب وكأنه منها فى صورة نصفية نادرة، وقد صوره الفنان وحول رأسه هالة بداخلها صليب ويرتدى ثوباً أرجوانى اللون ويمسك بيده اليسرى كتابه المقدس ويشير باليمنى بعلامة النصر أو التكريس أو المباركة، وترجع الصورة إلى نهاية القرن السادس الميلادي (شكل ١٥١). مثال آخر من كوم أبو جرجا فطلى الحائط الغربى للحجرة السفلية عثر على جزء دائرى مصور عليه السيد المسيح وسط تكوين دائرى وحول رأسه هالة قرمزية اللون بداخلها صليب، وقد راعى الفنان انخفاض مستوى الرأس من المنتصف حتى يبدو الذراع العلوى من الصليب واضحاً خلف الرأس، فجاء تصوير الرأس وتسريحة الشعر بصورة غريبة وجديدة، أما وجه المسيح فيبدو مصوراً بمنظور أمامى ذى عينين واسعتين وحلقة حمراء اللون كبيرة، وأنف طويلة مستقيمة وشارب خفيف باللون الأحمر الداكن، أما اللحية والشعر فهى باللون الأسود، وترجع الحنية إلى القرن السادس الميلادي (شكل ١٦).

آخر الأمثلة لهذا النوع من باويط فى الحجرة الثانية والثلاثين، وهى تصور ميدالية كبيرة يمسك بها اثنان من الملائكة يرتدى كل واحد منهما رداءً أبيض وعباءة بيضاء بنقط حمراء وحول رأس كل منهما هالة رمادية اللون ويمسك الملاكين بأيديهما أطراف الميدالية، ويحتل صورة المسيح الإطار الدائرى للميدالية بملامح بيژنطية الطابع ففى الوجه المستطيل واللحية الطويلة والشعر المستمر خلف الظهر وحول رأسه هالة قرمزية اللون بدون صليب، الأمر الذى يقودنا إلى اعتباره شخصاً آخر، ولكن صورة الحمل المصورة داخل الدائرة الرمادية قد تحسم الأمر أنها صورة المسيح

فضلاً على عبثونا في الجانب المقابل لصورة الحمل وعلى حرف H وهي طنزًا مختصرة عن اسم يسوع في اللهجة الصعينية IHCOCY (IHC). وقد أشار كليدا "Cledat" أن تلك الحنية تمثل صورة للمسيح متأثرة بالفن وأنه قد عثر على نماذج مهشمة تحصل نفس الملامح ورمزية الحمل بدلاً من الصليب وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادي وبداية الثامن الميلادي (شكل ١٥٢، ١٥٣).

من الناحية الفنية، يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن صورة السيد المسيح في الفن المسيحي اتخذت شكلين شبه معتمدين، الأول يطلق عليه الشكل ذو الطابع الهلنستي والمتأثر بمصور الآلهة الوثنية (أبوللو ومارس) والأبطال الرياضيين من حيث الوجه الشاب بدون لحية والشعر القصير وهو الأسلوب الأقدم تاريخياً، حيث استخدم في صور المقابر الرومانية المسيحية المبكرة، وهذا الأسلوب له تفسيراً في صور الكنيسة القبطية فهو يعبر عن الوجود السماوي للمسيح أي للوجود غير المادي وعادة ما صور الوجه بألوان مضيئة على خلفية دلكنة اللون للتعبير عن لثوم الشخصية السماوية للمسيح. هذا الأسلوب متأثر إلى حد ما بالطابع الهلنستي وقد استغل في تصوير المسيح منفرداً أو داخل حنية يعلى العرش.

أما الشكل الثاني فهو يصور المسيح بلحية وشعر كثيف مسترسل على الأكتاف ويبدو فيه كرجل كبير، وهو يعبر عن الوجود المادي أي وجود السيد المسيح على الأرض وهو ما أتبعته صور المسيح الخاصة بقصص معجزاته والأحداث الخاصة بعمرته الشخصية.

نلاحظ أن الفنان القبطي قد مزج بين الأسلوبين في صور السيد المسيح، ويرجع ذلك لما مر بالفن القبطي من أحداث دينية أثرت كثيراً على مفهوم الصور وأصبحت صورة المسيح صورة اعتبارية ليست ذات مفاهيم خاصة بالشخصية السماوية أو المادية، والدليل على ذلك تنوع صور السيد المسيح في معظم الحنايا التي شرحت من قبل ما بين تصويره كشاب أو كرجل ناضج، إلا أن الفنان القبطي قد حافظ على أسلوب فني مميز منذ نهاية القرن الخامس وحتى نهاية القرن السابع الميلادي والذي يحاول فيه الابتعاد عن المؤثرات الهلنستية أو الرومانية مما يمهد الطريق لوجود مؤثرات بيزنطية وسورية ظهرت بصورة واضحة في تصوير تلك الحنايا.

خلاصة القول، أن الحنية القبطية كانت تخدم أغراضاً طقسية ملازمة أو مكملّة للصلاوات والتراتيل اليومية فسي الكنائس القبطية والأديرة، كما أنها كانت من الضروريات الخاصة للرهبان من أجل التسابيح أو الدعاء أو التوبة.

وقد كان للتأثير اللاهوتي في الدين المسيحي دور هام في ظهور تلك الصور داخل الحنايا والتي يمكن تحديد بدايتها منذ منتصف القرن الخامس عقب قرار مجمع خلقدونية والمعاء الذي ظهر بين الكنيسة الرومانية والقسطنطينية وبين الكنيسة القبطية والتي على ضوئها ونظمت معظم الموضوعات لخدمة المذهب المونوفيزيقي والتي كانت تمثل طقساً دينياً هاماً يستلّ يوماً لتمجيد أم الإله وأم المسيح بطبيعته اللاهوتية والإنسانية.

هكذا كانت الحنية في الفن القبطي وموضوعاتها التي ارتبطت بالمذهب القبطي وعقائده ورموزه ارتباطاً كاملاً نابعاً من التشكيل المزدوج لعناصر المهددين القديم والجديد. فسي كانت الحنية في الفن الغربي المسيحي متأثرة إلى حد ما بمذاهب الكنيسة الرومانية والقسطنطينية بجانب بعض الكنائس التي تدين بالمذهب القبطي وسارت على نهجه وزخرفة حناياه.

مراجع الفصل الثالث

التصوير الجدارى فى الفن القبطى

أولاً: المواد وصناعة الفريسك

-عن الفريسك وأنواعه وتعريفه، راجع:

- Girieud, P., *Causeries sur la Technique de la peinture a la Fresque*, Le Caire, (1936), p. 14.
- Canaday, J., *Metroplitan Seminars in Art*, M.M.A., London, (1958), p. 7.
- Kay, R., *The painter's guide to Studio, Methodos and Materials*. London, (1978), pp. 195 ff.

-الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند علماء المصريين، القاهرة، (١٩٩١)، ترجمة

زكى إسكندر؛ محمد زكريا غنيم، ص ص ٥٦٩-٥٧١.

* عن الحوائط وإعدادها لممارسة العملية التصويرية، راجع:

- Thompson, D.I., *The Practice of Temptra Paintings*, Yale, New Haven, (1936), pp. 70-82.
- Thompson, *The Materials und Thechniques of Medieval Paintings*, New York, (1956), pp. 30-34 ff.
- Kay, op. cit., pp. 118-119.
- Girieud, P., op. cit., p. 14.

-أقر معظم علماء الفريسك أن اختلاف نوعية الحوائط تؤدي لاختلاف نوعية طبقة

الملاط المستخدم كألصقية تصويرية، من بين هؤلاء العلماء، راجع:

- Ling, R., *Stucco Work in Roman Grafts*, London, (1976), pp. 209-221; id., *Roman Paintings*, London, (1991), pp. 198-199.
- Allag, C., *Les Technques de La Peinture Murale. Romaine*, in *La Peinture murale romaine de La Picardie a La Nomand*, (1982-1983), pp. 17-18.
- Mora, P. Philippot, P., *Conservation of Wall Paintings*, London, (1984), pp. 89-101;
- Plesters, P., *Examination of Roman Painted Wall-Plaster*, W., Arch. M. No. 58, (1961), pp. 337-341.
- Schoffer, R. J., *The Natural Building Stones*, Report No 18. (1932), pp. 10.

- Weigall, A. E. P., A Guide to the Antiquities of Upper Egypt, London, (1913), pp. 358-360.
- * حول استخدام صخور Tuf منذ العصر الجمهورى تقريباً فى بناء المباني فى بومبي، وأثر ذلك فى تكوين نموذج عالمى للتصوير الجدارى من خلال الحوائط وطبقات الملاط المستخدم، راجع:
- Lanciani, R., The Ruins and Excavations of Ancient Rome, Rome, (1967), pp. 5-9, 32.
- حول نظريات فتروفيوس فى تهيئة الحوائط الحجرية لاستقبال الملاط والتصوير بطريقة الفريسك، راجع:
- Vitruvius, De Architectura, VII 2-4, 6-4.
- Lanciani, op. cit., p. 32.
- Mau., A., Pompei, Its life and Art, New York, (1902), pp. 429- 447.
- Ling, R., op. cit., (1991), pp. 198-199.
- Mora – Philippot, op. cit., pp. 100-101.
- حول الملاط وصناعته بالطريقة الشعبية مع الطين المستخدم فى صناعة الفريسك فى مصر، انظر:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ٨٨-٨٩.
- قام (سالمنى) بعمل تحاليل كيميائية للعديد من القطع التصويرية على الملاط الطينى والذى ترجع إلى العصر البطلمى والرومانى وقد لاحظ أن ٢٥ ٪ من المخلوط جير، و ٢٥ ٪ رمل، ٥٠ ٪ طين، راجع:
- Salmoni, R., Sulla Composizione di Alcune Antiche malte Egiziane, in. Attie Memorie della R^a, A.S.L.A.P., (1939), XI, Vol. XLIX, pp. 30-31.
- حول الفريسك فى مصر القديمة، والأمثلة الدالة على ذلك، راجع:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ١٢٢:
- محمد حماد، التصوير فى التراث المصرى القديم حتى الفن القبطى، القاهرة، (١٩٦٤)، ص ١٤-١٥.
- محرم كمال، تاريخ الفن المصرى القديم، القاهرة، (١٩٢٧)، ص ٧٥-٨٢.
- عن الصور الجدارية فى تل العمارنة، راجع:

- Davis, N.H- Gardianer, A.H., The Mural Painting of El Amarna, Vol. 11, (1940), pp. 50, 160-161.
- عن النوع الثاني (الفريسك الريفى) أو الشمعى الذى يستخدم الطين الممزوج بالطين أو القش، راجع:
- Zuntz, D., Two Styles of Coptic Paintings, J. E. Arch., XXI, (1935), pp. 63-73.
- Gostign, G.H., Sculpture and Painting in Coptic Art, S.A.C. III, (1962), pp. 48-58.
- Meindraous, Q., The Medieral Wall Painting in the Coptic Churches of Old Cairo, B. S.A.C. XX, 1950, pp. 119-142.
- الكوب Cob أو الأسروميل هو مسحوق من الطين مخلوطاً بالرمال والجير كان يستخدم فى يومى لخفة وزنه على الأرضيات الجصية أو الصخور البركانية، انظر:
- Allag, op. cit., pp. 28-29.
- Ling, op. cit., (1991), pp. 189-199.
- عن طبقة الأرضية الجصية فى المصادر الرومانية، راجع:
- Plinius, N. H. XXV, 29-49; XXXVI. 176-177.
- Vitruvius, VII. 2-4, 6-14.
- Von Richter, D., Antiken Wandmalereien, Technischer Beziehung, Untersucht und beurthilt, (1893), pp. 39-41.
- Ling, Stucco-Work in Roman Grafts, pp. 209-210.
- Mau, op. cit., pp. 446-447.
- Etienne. op. cit., p. 289.
- Scheffold, K., Vergessenes Pompei, (1935), Pp. 73-89.
- Augusti, S., La Tecnica dell'antica Pittura Parietale Pompeiana, In, A Maiuri (ed.), Pompeiara, Naples, (1950), pp. 313-354.
- Mora, p., Proposte Sulla Tecnica della Pittura murale Romana, B. I.C.R., (1969), pp. 63-66.
- Allag, op. cit., pp. 18-19.
- Ling, op. cit., p. 199.
- حول عدم تأثير الرطوبة فى الصور الرومانية عندما تنفذ طبقاً لما أشار إليه فتروفيموس، راجع:
- Mora, P., op. cit., pp. 79-84.
- حول استخدام البوص فى عمل البانوهات الجدارية، راجع:

- Vitruvius, VII, 3. 2.
- Giriend, op. cit., pp. 11-13.
- حول الطبقات المستخدمة في الملاط حتى منتصف القرن الثالث الميلادي، راجع:
- Ling, Stuccowork, pp. 210-211.
- Wilpert, J., Le Pitture delle Catacombe Romani, Roma, (1903), pp. 6-7.
- Richter, op. cit., pp. 41-42. Pl. 25, 38.
- حول استخدام المسامير الحديدية والخوابير، راجع:
- Leclercq, M., Fresques. D.C.A.L. Tom. 5XX. Col. 2587.
- Wilpert, op. cit., p. 41.
- Ling., op. cit., (1991) pp. 198-280.
- حول الأسلوب التي نفخت به المقابر السردابية المسيحية في روما، راجع:
- leclercq, op. cit., Col. 2588.
- De Bourguet, Early Christian Painting, (1965), pp. 34-44.
- حول الفريسك الريفي المستخدم في مصر، والذي استخدم مواد بيئية محلية، راجع:
- Von Meersel, Repertory of the Preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Teremiah of Saqqara, A.A.A.H.P.IX., 1981, pp. 125-148.
- Id, Les Travaux de le Mission des Peintures Coptes, A St., Antaine, B.I.F.A.O. 97, 1983, pp. 16-23.
- Leroy, J. Les Peintures des Couvents du Wadi Natroun, Caire, (1982), pp. 33-40.
- حول أدوات الفريسك، راجع:
- Ling, op. cit., (1991) pp. 200-201
- Allag, op. cit., p. 28, Pl. 3.
- Blummer, H., Technologie und terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer, III, (1884), Fig. 23.
- حول الأدوات التي عثر عليها في فرنسا، راجع:
- Davey and Ling., Wall-painting in Roman Britain, B.M.S. III. London, (1982), pp. 60-62, Pl. 211.
- حول الأدوات التي عثر عليها بترى في مقابر هواره، والتي أشار إليها لوكاس في طيبة، راجع:
- Petrie, W. M. F., Hawara, London, P.II. Pl. XIII, No. 24-25. (1889).

- الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٨-٢٢٩.
- Edger, C. C., Graeco- Roman, Coffins Masks and Portraits, Cairo, (1905), pp. XII- XIII.
- عن الألوان ومصادرها وصناعتها قديماً:
- عن البداية اللونية في العصر الحجري، راجع:
- Encyclo, W.A. Vol, 11, Col. 588-621.
- الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.
- *حول إشارات فثروفيوس عن اللون الأبيض في مدينة بارتونيوم، راجع:
- Vitruvius, De Architecturo VII, 7-3.
- عن اللون الأبيض الذي عثر عليه مسحوق مع ألوان أخرى في مقابر التيوم، راجع:
- Petrie, Hawara, p. 11.
- Walker, S., and Bierbrier, M., Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum Press, (1997), p. 201- Pl. 278.
- Russeel, W. T., Egyptian Colours in Medum (W.M.F.Petrie) Hawara, (1898), pp. 44-45.
- الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.
- *حول اللون الأسود، راجع:
- Shore, Portrait Painting from Roman Egypt, London, (1962), p. 21.
- Peck, W. H., Egyptian Drawings, London, (1988), p. 61.
- Vitruvius, VIII. 7. 2, 12. 1-2.
- Plinius, H. N., XXXV, 13-15.
- Augsti, S., colori Pompeiani, Roma, (1957), p. 44.
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.
- Spurrell, In Medum, pp. 28-9.
- Dioscoridos, V. 12
- Russell, Egy., Col. pp. 44-5.
- *حول اللون الأحمر الضارب إلى الرمادي الذي يطلق عليه اسم Minium، راجع:
- Russell, op. cit., pp. 47-48.

*حول البرديستان أحدهما تسمى X ومحفظة في متحف ليون والثانية تسمى هولم

ومحفظة في متحف ستوكهولم، راجع:

-Bertheio, C., Collections des Anciens Alchimistes Greces, Paris, (1889), No. 12.

-Lagercrantz, O, Papyrus Greacus, Holmiensis, Upsala, (1913).

-Pfister, R., Peinture et alchime dans l'orient, Hellenistique Seminarium Kondakovianum, VII, 1935, pp. 13-18, 120-122.

-لوكلان، نفسه، ص ٢٤٢-٢٤٣.

*حول إشارات وجود النباتين في صحراء مريوط، راجع:

-Oliver, F.W., The Flowers of Marcotis, Trans., Norfolk and Norwich Naturalists. Society, XIV, (1938), pp. 140 ff.

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

*حول اللون الأزرق، راجع:

-Spurrell, op. cit., p. 227-228.

-Petrie, The Arts and Grofts of Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 117.

-Plinius, H. N., XXXI, 40, XXXII, 57-58.

-Vitruvius, VII. 11. 1.

-Laurie, A.P., The Materials of The Painter's Groft, Cairo, (19137), p. 24.

-Augsti, S., op. cit., p. 47.

-Girieu, D., op. cit., pp. 19, 20-21, 47.

-لوكلان، نفسه، ص ٥٦٢.

*حول برديات أوكسرينخوس التي تشير إلى زراعة نبات النيلة البرية Isatis في الفيوم

في بداية العصر الممبجي في مصر، راجع:

-P. OXY. I. pp. 154-166, II. pp. 270-271; IV. pp. 215-221, XIV, pp. 147-148.

*حول صناعة النيلة الزرقاء النباتية، راجع:

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

-لوكلان، نفسه، ص ٢٤٣.

-Plinius, H. N., XXXIII, 57, XXXV, 25-27.

*حول اللون الأصفر، انظر:

-E. Mackay, On the use of Bose Wax and Resinas Varnishes in The Ban Tombe in Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 37.

-Russell, op. cit., pp. 45-6.

-Spurrell, op. cit., p. 228.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٩، ٥٦٣-٥٦٤.

*حول اللون الأصفر من العصفور وصناعاته في صباغة المنسوجات القبطية، راجع:

-Hubner, J., The Colouring Matter of The Mummy Cloths, The Tomb of Two Brothers, pp. 70-77.

-Pfister, op. cit., pp. 11-12.

*حول إشارات كامب، راجع:

-Von Hooft, T., An Introduction to Coptic Textiles, in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), p. 124.

*حول إشارات بيليني وفتروفويس عن اللون الأصفر، راجع:

-Plinius, H. N., XXXIII, 113.

-Vitruvius, op. cit., XI, 2.

-عن اللون المغرة الصفراء، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Russell, op. cit., p. 47.

-عن اللون الأخضر:

-Spurrell, op. cit., p. 29.

-Russell, op. cit., p. 46.

*حول إشارة فتروفويس عن اللون الأخضر الكالك، راجع:

- Vitruvius., VII, 7. 4.

*حول اللون القرمزي أو الأحمر القرمزي، راجع:

-Daries, M., Ancient Egyptian Painting, (1936), pp. 33-37.

-Russell, op. cit., p. 47.

*حول إشارة فتروفويس عن اللون الأحمر القرمزي، راجع:

-Vit., VII, 8. 1-4.

-أيضاً عند بلينيوس:

-Plinius, N. H. XXXIII, 113.

-عن نبات الكركم، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., p. 46.

-عن اللون الأرجواني، راجع:

- * حول المحفوظ الذى عثر عليها فى الإسكندرية ومحفوظ حالياً فى السويد، راجع:
- Nauerth, C. Koptisch Textkunst in Späntantiken Ägypten, Trier, (1998), pp. 20 ff.
 - Pfister, op. cit., pp. 39-40.
 - Haags, G., Koptische Weefsels, Catalogue of exhibition held in (1982), S. Gravenhage, (1982), pp. 12-13.
 - عن نبات الأرخيل، (الصبيغ بنصبجى اللون يستخرج من نبات الأشنة)، راجع: -لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.
 - Pfister, op. cit., pp. 41-42.
 - أشار إليها بليانيوس وفتروفيوس.
 - Plinius, Historia Naturalis, XXXV, 45.
 - Vitruvius., VII, 13. 23.
 - * حول إشارة شنشلى:
 - Girieud, op. cit., p. 29-30.
 - عن اللون البلى، راجع:
 - Spurrell, op. cit., pp. 29-30.
 - لوكاس، نفسه، ٥٦٢.
 - Pfister, op. cit., pp. 41-43.
 - Lucas, A., The Inks of Ancient and Modern Egypt, (1922), pp. 914 ff.

ثانياً: الموضوع فى التصوير القبطى

- عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى بصفة عامة، راجع:
- Wilkinson, K., Early Christian Painting in The Oasis of Elkarga, B. M. M. A. Tom, XII, (1928), pp. 28-36.
 - Hauser, W. The Christian Necropolis in the Khaga Oasis, B. M. M. A. Tom, XXVII, (1932), pp. 38-50.
 - Fakhry, A., The Necropolis of El Bagouat in Kharga Oasis Cairo, (1953).
 - Stern, M., Le Peintures du musolée de l'Eoda el Bagaawat, C.A.II, (1960), pp. 93-119.
 - Schwarz, R., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques del Bagawat, C.A. 13, (1962), pp. 1-11.

- Lowire, W., *Christian Art and Archaeology*, London, (1901), pp. 204-205.
- De Bourguet, *Early Christian Painting*, pp. 30-33.
- Neroutsos, D., *L'Ancienne Alexandrie*, Paris, (1888), pp. 41-54.
- D. A. C. I. Col., 1123-1139.
- Gruneisen, *Le Portrait, Traditions Hellenisitque influences Orienteles*, Roma, (1991), pp. 89-99.
- Strzygowski, J., *Eine Alexandrinsche Weltchrachter*, Vienna, (1901), pp. 200 ff.
- Quibell, J. E., *Excavations of Saqqara* (1907), *Le Caire*, (1909), pp. 1-VI.
- Id., *Excavations, at Saqqara*, (1906-1097), *Le Caire*, (1908).
- Id., *The Monastery of Aba Jaremas*, (1908-1909), *Le Caire*, (1912), pp. 1-VI.
- D. C. A. L. Tom, 3, 519-521.
- Van moorsel M. Huijberse, *Repertory of The preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara*, AAAHP, IX, (1981), pp. 167-171.
- Van Woerden, S., *The Iconography of Sacrafice of Abraham*. V.C., 15, (1961), pp. 214- 225.
- Weitzmann, K., *The Jephthah, Panel in The Bema of The Church of St. Catherine's Monstery on Mount Sinai*, D.O.P., 18, (1964), pp. 341-352.
- Van Loon, G., *The Sacrifice by Abraham and The Sacrifice by Jephthah in Coptic Art* (in *Coptic Art and Culture*) NIAAS. Cairo, (1990), pp. 44-45.
- Leroy, J., *Les Peintures des Couvents du Ouandi Natroun*, Cairo, (1983), pp. 112-130.
- Leroy, *Les Peintures des Couvents du désert d'Esna*, Cairo, (1975).
- Speyart, I- Von, Woerden, *The Icongraphy of The Sacrafica of Abraham*, V.C., 15, (1961), pp. 214-255.
- Van Moorsel, P., *Jephthah, An Iconographical Discussion Continued, Metanges Offerts á Jean Vercouter*, Paris, (1985), pp. 273-278.
- Van Moorsel, P., *Forerunners of The Lord, The Meaning of Testament Saints in The Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration*, NIAAS, Cairo, (1990), pp. 22 ff.

- Cledat, J., Nouvelles Recherches a Baouit, Campagnes, 11903-1904, CRAIBL.
 - Cleadt, J., Le Monastère et la Necropole de Baouit, Cairo, (1904-1916), MIFAO, Tome, XII.
 - Taft, R., The Liturgy of the Hours in The Christian East, Ernakulam, (1984), pp. 73-77.
 - Cledat, J., Deir Abou Hennis, BIFAO, Tome, 11, pp. 44-70.
 - Butler, A., Ancient Coptic Churches, Oxford, 1884, I, pp. 360-364.
 - Breccia, Ev., Fouilles d'Abou Girgeh, R. M. S. M., 1912, p. 4. 9.
 - Rassart-Debergh, M., Peintures Copte de La region mareotique, Abou Girgeh et Alam Shaltout, dans AIPOHOS, 27, Bruxelles, (1983).
 - Daumes, F., et Guillaumont, A., Kellia, I. Kom 219, IIFAO, (1969), pp. 1-60.
 - Rassart - Debergh, M., La décoration Picturale du monastere de Saqqara, Essai de Réconstruction. AAAHP, IX, 1981, pp. A-124.
 - Lecleraq, H., DACL., Kom Abou Girgeh, T., 5, Cols. 1255-1257.
- *حول الموضوع عموماً، راجع: محمد عبد الفتاح السيد سليمان، "التصوير الجدارى لى الفن القبطى من القرن الثالث وحتى السابع الميلادى ومقارنة مع العالم المسيحى، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٤).
- *حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد القديم ومصادرهما، انظر:
- Eusebius, H. E. 11, 18, III, 9-10.
 - Th Jewish Ency., New York, (1903).
 - Worrell, W. H., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 9-10.
 - Heatom, E. W., The Old Testament Prophets, London, (1909).
 - Young, J., Introduction to The old Testament, (1949), pp. 20 ff.
- المنسكس القبطى الجزئين، الأول والثانى.
- الخريدة النسبية فى تاريخ الكنيسة، ج. ١.

- المعجم اللاهوتي الكتابي، ط٢، (بيروت)، (١٩٨٨)، ص ٩.
 -سجّال، حول تاريخ الأنبياء عند بني إسرائيل، ترجمة: حسن طائفا، بيروت، (١٩٩٧).
- *حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وتصنيفها، انظر:
 -Milligan, G. The New Testament, Document, London, 1930, pp. 22 ff.
 -Taft., op. cit., pp. 73-74.
 -Malan, S.C, Short history of The Copts and their churches, London, (1873).
- *حول صور حجرتي الخروج والسلام في مقابر الجوات، راجع:
 -Fakhry, op. cit., pp. 40-47, 71-74.
- *حول صورة أضحية إبراهيم وأضحية يفتاح، راجع:
 -Van Moorsel, P., op. cit., (1985), pp. 273-278.
 -Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-25.
- *حول صور الحزاء الثلاثة في باربط، راجع:
 -Maspero, J.-Drion, E, Fouills Execuleesa Baouit, Cairo, (1931), pp. IX-X, Pl. XLV.
 -Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-3.
- عن الأسلوب الفني للتصوير القبطي، راجع:
 -Parlasca, K., Ritralli di Mummie, I. Parlerme, (1969).
 -Zaloser, H., Von Mumenbildnis zur Ikone, Wiesbaden, (1969).
 -Badawy, A., L'Art Copte, Les Influences Egyptiennes, Le Caire, (1949).
 -Badawy, A., L'Art Copte les Influences hellenistiques et romain, Le Caire, (1953).
 -Du, Bourguet, L'Art Copte, Paris, (1968), p. 34 ff.
 -Wessel, K., L'Art Copte, Bruxelles, (1964), pp. 39-50.
 -Beckwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963).
 -Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, (1978), pp. 140-150.
 -Shepherd, D.G., An Egyptian textile from the early Christian Period, BCMA, 39, (1952), pp. 66-68.
 -Edger, On The Dating of The Fayoum portraits, J. H. S. Vol. XXV, (1905), pp. 225 ff.

- جورج فيرستون، الرموز المسيحية ودلالاتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب (القاهرة)، ١٩٦٤، ص ١٩-٣٠.
- Palmer, A., Early Christian Symbolism, London, (1890), pp. 10-22.
- Michailides, G., Vas Ligés du Culte Solaire parmi Les Chrétiens D'Egypte, BSAC, Tom, XII, (1948-1949), pp. 37 ff.
- Achelus, Das Symbol des Fishes, Marburg, (1988), pp. 12 ff.
- عن فن تصوير الحنايا في الفن القبطي، راجع:
- Rassart-Debergh, M., La Peinture Copte Avant Le XII e siècle, AAAHP, XI, pp. 272 ff.
- Van Moorsel, The Coptic Apse., Composition and its Living Creatures, dans E.N.C.C., (1975), Le Caire, (1978), pp. 325-333.
- Frazer, M. E., Apse Themes, in (Age of Spirituality) New York, (1978), pp. 556-557.
- Leroy, J., La Peinture Murale Chez les Coptes, BIFAO, Cairo, (1975), pp. 32-39.
- Klaus, W., Koptische Kunst, Die Spätantike in Ägypten Recklinghausen, (1963), pp. 173 ff.
- Zunz, D., Two Styles of Coptic Painting, J. E. A. XXI, p. 65.
- Rassart-Debergh, op. cit., (1983), pp. 232-233.
- Badawy, op. cit., (1949), p. 30, (1978), pp. 144-146.
- "حول صورة الإله إيزيس وهي تضع حورس الطفل في معبد كرانيس في النيوم وترجع إلى نهاية القرن الأول وبداية الثاني الميلادي.
- Boak AE. R., et Peterson, K.E., Karanis, Topographical and Architectural, Report of Excavations during The Seasons, (1924- 1928) Ann. Arbor, (1931), pp. 29-31 Fig. 19-20.
- Rassart-Debergh, La Peinture Copte, pp. 272-277.
- عن الحثيثة القبطية ومفهوم صور الحنراء المرضعة وكذلك صور السيد المسيح، راجع:
- محمد عبد الفتاح السيد سليمان، مفهوم الثيوتوكوس (θεοτοκος) في الفن القبطي (العلاقة بين الحدث التاريخي والطقس الديني والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانية، كلية الآداب دمنهور، جامعة الإسكندرية، العدد الرابع، (١٩٩٩)، ص ٥٩-

- Quibell, op. cit., (1906-1907), I. II, pp. 63-64, Pls. XL, XLII.
- Van Moorsel, Huijberse, M., op. cit., (1981), pp. 125-184.
- Rassart-Debergh, op. cit., (1481), AAAHP, IX, p. 54-58.
- Cledat, MIFAO, Tom, XII, pp. 23-24, pp. 154-155.
- Van Moorsel, P., (1990), op. cit., pp. 27-ff.
- Maspero- L., Drioton, op. cit., (1931), pp. VII-VIII, Pl. XXI-XXIV.
- Leroy, J., op. cit., pp. 32-39.
- Cecchelli, C.- Furloni, G., and Salmi, M., *The Rabbula Gospel's*,
Otlar and Lausanne, (1959).
- Weitzmann, K. *The Study of Byzantine Book Illumination Art*,
Princeton, (1975), pp. 1-60.

الفصل الرابع

فن النسيج القبطى

تقديم

تعتبر المنسوجات القبطية من أكثر الذخائر الأثرية الباقية لدينا والمنشرة فى معظم المتاحف المصرية والعالمية، فقد لا يخلو متحف من الاحتفاظ بمجموعة كبيرة أو صغيرة من تلك المنسوجات القبطية. وإذا كان فن النحت والتصوير قد ساهما فى تكوين ملامح الفن القبطى عموماً وعبرا عن ذاتية الشعب المصرى، فإن فن الزخارف النسيجية وصناعة النسيج قد أدت الدور الأكبر فى انتشار وتثبيت أولئ الفن القبطى فى مراحلها المختلفة.

والنسيج فن له خصائصه الفنية والصناعية المميزة والتي مارسها المصريون القدماء منذ العصور الأولى بمراحلها الأولية، ثم تطور كمصناعة محلية منذ المصريين اليوناني الروماني فى مصر، حتى أن المؤرخين الإغريق والرومان قد أشادوا بتلك الصناعة فى مصر وتوق للمصريين فيها، وهو الأمر الذى يؤكد على أنها صناعة متوارثة وراسخة فى المجتمع المصرى.

إلا أن هذه الصناعة شهدت ازدهاراً كبيراً منذ دخول المسيحية إلى مصر، ويبدو أن الاحتلال الرومانى جعل المصريين يهتمون بتلك الصناعة اليدوية وزخارفها لتشهد المزيد من التطور فى الصناعة ذاتها والمواد الصناعية المستخدمة مثل الكتان والصوف والحريير وأسلوب الزخرفة والألوان المستخدمة، وقد عرف كل هذا بالمنسوج القبطى فى مصر خلال الفترة ما بين القرن الثالث الميلادى وحتى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين.

ومنذ القرن الخامس الميلادى تقريباً أصبح للمنموج القبطى شهرة عالمية فاقت كل التصورات آنذاك، إلا أن هذا الفن لم يحظ باهتمام كبير من جانب علماء الآثار بقدر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن تلك المنسوجات أصبحت فى

وقست ما غننكم من ثلث أثناء الحفائر الأثرية وغير الأثرية وبصفة خاصة في المقابر
المقامة على مشارف المدن الصناعية الكبرى للنسيج في المصريين القبطى والإسلامى،
مثل الإسكندرية والفيوم وأسيوط وأخميم وألتينوى وأرسينوى وأوكسيرينخوس
وهرموبوليس ماجنا وتالكس وأشمون وغيرها من تلك المناطق، وقد أدى هذا السلب إلى
الآثار بتلك القطع بعد تقسيمها إلى قطع صغيرة تنقد فى النهاية أى أثر ينم عن نشأتها
وتضع الباحثين أمام صعوبات عديدة خاصة بتحديد مركز الصناعة وتحديد تأريخ
مناسب للقطعة.

ولكن لم يحسن الوقت بعد للوصول إلى تأريخ دقيق ومحدد لإنتاج قماشاً ما،
فالأزملة التاريخية للنسيج القبطى سواء الذى يرجع إلى الفترة المسيحية أو العصر
الإسلامى المبكر لا تزال تتراوح ما بين قرنين أو ثلاثة قرون لتأريخ القطعة الواحدة،
وقد يرجع ذلك لعدم توافر الاختبارات المعملية الأكثر دقة، فضلاً عن افتقارنا إلى
عملية التسجيل الدقيق المنظم للحفائر الأثرية وبصفة خاصة قطع النسيج المكتشفة بها.
فعلى سبيل المثال، نجد عدم تسجيل مصدر القطع أو مكان العثور عليها أو تسجيل ما
يواكب اكتشاف القطعة من مقتنيات أثرية تفيد فى تأريخها، كذلك نزع العملات أو
الإشارات المعدنية أو الخزفية المعلقة بالثياب والتى تحمل دليلاً يفيد فى عملية التأريخ،
كذلك احتفاظ بعض الأثريين والأثرياء الأجانب بمعظم القطع المكتشفة والإتجار بها فيما
بعد، مما يفقد القطعة أهميتها التاريخية والأثرية، فضلاً عن أنه قد جرت العادة إلا
يكتب على المنسوج القبطى نصوصاً تشير إلى تواريخ أو أماكن الصنع المتداول وذلك
بالمقارنة بالمنسوج الإسلامى الذى ساعد الأثريين كثيراً فى تحديد التاريخ والطراز
الخاص به فى مصر آنذاك. لذا فإن عملية للتأريخ للمنسوجات القبطية حالياً تعتمد على
أساس من الدراسة المقارنة التفصيلية، وملاحظة التطابقات فى الأسلوب والطرق الفنية
والصناعية المستخدمة مع مقارنتها بقطع أخرى أو مقارنة زخارفها بزخارف نحتية أو
رسومات جدارية تحمل نفس الأسلوب الفنى، وهو المنهج الذى سار عليه معظم علماء
الأثر المتهمين بدراسة المنسوجات القبطية والإسلامية المبكرة فى مصر.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

يمكن اعتبار صناعة المنسوجات في مصر نوعاً من الموروثات الشعبية، التي ارتبطت بالعادات والتقاليد المصرية، أكثر من ارتباطها بالمتغيرات التاريخية والسياسية الحادثة آنذاك، فالنسيج حرفه لها مذاق خاص وتركيب معينة خاصة جداً، وتبدو درجة خصوصيتها في كونها حرفه يمكن أن نجدها في كل بيت في مصر، يعمل عليها كل فرد من أفراد المجتمع دون حاجة لمستوى معين من التعليم والثقافة، فهي حرفه خاصة لمقومات حياتية بسيطة، وبالتالي انعكس ذلك بصورة كبيرة على ظروف تطورها وكذلك أنماط وأساليب زخرفتها من ناحية الخط واللون والشكل والرموز والروح البينية الشعبية، فيمكن القول بأن فن النسيج القبطي قد نجد فيه الشخصية البسيطة، العديدة، الجريئة، صاحبة الذوق الفنى واللونى المتناسق الناتج من البيئة المحيطة بها، كما أنها غلفت ذلك برمزية قوية مستترة نابعة من كيانها التقليدى المحلي، فكل تلك الصفات يمكن بسهولة أن نجدها عندما ندرس أنماطاً معينة من فن النسيج المصرى في عصوره المختلفة ولا سيما في الحقبة المسيحية. ومن البديهي أن يكون المصريين القدماء سبق لى استخدام تكتيك على المستوى في صناعة النسيج ، إلا أن أهم تلك التجارب الفنية هي استخدام أنواع متعددة من الخيوط معاً في نول واحد، وهو الأمر الذى بدأ باستخدام الكتان وخيوط القيل وخيوط القنب (التي تصنع منها الحبال) ثم تلتها التجارب الخاصة بصناعة الصوف وغزله وجنله خلال العصر البطلمي. وقد تمخض عن ذلك تطور مهارات فنية متعددة ومتخصصة بعد أن انتقلت الحركة الصناعية للنسيج من الكيان المحلي الخاص إلى الكيان العام في وجود مصانع منطقة مملوكة من قبل الدولة، فعلى سبيل المثال في أرسينوى تدلنا المصادر على وجود ما لا يقل عن ثمانية عشر نوعاً مختلفاً من التخصص الفنى لصناعة النسيج، وهو يدل على أهمية تلك الصناعة في مصر ولا سيما في العصرين البطلمي والروماني.

وقد أدى وجود الكتان في مصر كحرفة زراعية هامة إلى ازدهار المنسوجات الكتانية منذ العصر الحجري الحديث وحتى العصر البطلمي، فقد أدى الكتان دوراً هاماً في الحضارة النسيجية لمصر القديمة لما يمتاز من متانة ولعمه فاستخدم للملابس

الملكية وملابس الكهنة والأمرء وكبار القوم، كذلك وُجِدت خيوط الصوف التي تستعمل من الخيوط غالبية الثمن في مصر آنذاك، وإن كان استخدامها في العصر الفرعوني قد اقتصر على الزخارف الشريطية والخطية للثياب المنسوجة من الكتان، إلا أن ازدهاره الحقيقي كان في العصر المسيحي في المنسوج القبطي، فتحدث ألوانه وزخارفه واستخدم كنوع مميز من الطراز القبطي. ويمكن إضافة المنسوجات القطنية والحريرية التي عرفت في مصر خلال العصر البطلمي ويحتمل أن تكون والدة من الهند أو الصين، إلا أن ازدهار المنسوجات الكتانية والصوفية قد طغى على بقية الأنواع. لقد كان ازدهار استخدام الخيوط الصوفية في النسيج القبطي أثره البالغ في عملية التأريخ وبصفة خاصة في الفترة ما بين القرنين السادس - التاسع الميلاديين، حيث أنتجت مصانع النسيج لرقى أنواع الخيوط للصوفية واستخدمت كذلك تكتيك عال المستوى في طريقة نسجه مع خيوط الكتان والقطن والحريز، الأمر الذي نتج عنه تطور رائع في فن الزخارف وتنوع في استخدام الألوان ودقة في حسم خطوات تدرجها ولا سيما في صور البورتريهات أو المناظر الطبيعية.

وكان لاحتكار الدولة البطلمية والرومانية لمصانع النسيج دالغ لظهور أنماط محلية من هذه الحرفة، وتحولت في القرن الخامس مناطق كثيرة كمعامل لإنتاج المنسوجات المحلية في مدن مثل أخميم وأنتنلوى ولوكسيرنفوس وأرسينوى وفلاذلفيا، بالإضافة إلى المركز الرئيسي في الإسكندرية الذي كان مزدهراً على عهد الإمبراطور ثيودوسيانوس مثلاً حوالي ٤٣٨م ويعرف باسم جالنيكيوم Gynaecium، إلا أننا لا نعرف بعد: هل كان مركزاً يتجمع فيه إنتاج المدن المصرية للبيع والتصدير خارج مصر، أم كان مركزاً صناعياً كبيراً ؟ عموماً فقد أوضحت المصادر أن صناعة الصوف كانت منتشرة في مدن مصر العليا ولها كانت تعبئ النبل من أجل التسويق في الإسكندرية.

إن النسيج هو أهم طريقة لتحويل الألياف الخام الطبيعية إلى خيط رفيع منتظم قابل للتشكيل والزخرفة، ويجب العمل على شد هذه الألياف سواء الصوفية منها أو الكتانية على أقصى ما يكون الشد حتى نجدها رفيعة إلى حد ما يمكن معها جعلها ونكون (فتلة)، وهذه هي وظيفة المغزل الذي عثر على كثير منه في الحفريات الأثرية،

ويعود ألدن مغزل إلى عهد الدولة الوسطى (١٦٩٠ - ١٦٥٥ ق.م) إلا أن مصر لم تعرف المغزل الذى هو على شكل عجلة إلا فى أوائل العصر المسيحي بالرغم من معرفته لدى الهند قبل عام ٥٠٠ ق.م، ولقد أولى الأثريون اهتماماً كبيراً بطريقة الغزل فى مصر، وتبدو أهميتها فى خدمتها لمفهوم تأريخ القطعة وكذلك مركز الإنتاج، فنجد أن طريقة الغزل تتحدد بطبيعة ونوع الألياف المستخدمة، فمثلاً تنسج طبيعة ألياف الكتان بأنها تأخذ شكلاً دائرياً (لوليباً) بعد غسلها، ولذا فإنها تُجَدَل على عكس اتجاه حركة عقارب الساعة، ويطلق على مثل هذه الخيوط اسم المغزولة على شكل حرف S (أى الخيوط التى تغزل جهة اليسار) وهو أسلوب تميزت به المنسوجات القبطية عموماً ولا سيما منسوجات أنتيكوى وأخميم وأوكسيرينخوس، وتختلف طريقة الغزل هذه أيضاً عن المنسوجات الفارسية أو الهندية التى كان الكتان الخاص بها يغزل على جهة اليمين على شكل حرف Z. وعلى هذا النمط (حرف S) تغزل خيوط الصوف أيضاً فى مصر، فهو بمثابة موروث تقليدي فى الحرفة ذاتها تميزها عن غيرها من المنسوجات فى تلك الفترة.

بعد عملية الغزل تأتى عملية النسيج (النسيج)، والنسيج هنا يعنى الأنوال (جمع نول)، والنول آلة مصرية قديمة اعتاد عليها المصريون القدماء وصورها على جدران مقابر بنى حسن، هناك أنواع عدة من الأنوال، الأول ذات خيوط النسيج الممدودة بالطول والمسطحة تثبت بها أثقال على الأرض بحيث يظل القماش ممدوداً رأسياً، النوع الثانى من الأنوال هو النوع الرأسى ذات خيوط السداة العالية الطولية مع وجود أثقال لمد خيوط النسيج، وقد انتشر هذا النوع فى عهد البطالمة والرومان، بينما فى العصر القبطى أدخل عليه تطور حيث أصبح يتحرك بقوة الأرجل وقد أطلق عليه اسم نوع المسحب Drow- Loom واستعمل فى نسيج خيوط الكتان والصوف والقطن معاً. إن النسيج فى أبسط أشكاله هو تعالّد مجموعتين من الخيوط على بعضهما البعض، تسمى إحدى المجموعتين السداة Warp-Yarn وهى الخيوط الطولية، والمجموعة الثانية تسمى اللحمة Weft-Yarn وهى الخيوط العرضية التى تتخلل الخيوط الطولية، من هنا يحدد شكل نسيج القماش من طريقة تضفير خيط السداة وخيط اللحمة. تلك الطريقة القديمة استخدمت لنسج الأكمشة الكتانية والصوفية معاً، إلا أن هناك العديد من

الطرق لإنتاج أقمشة بأشكال أكثر تعقيداً وتنوعاً، وقد ظهرت تلك التنوعات المعقدة في العصر الروماني المتأخر في مصر ولزدهرت مع انتشار المنسوجات القبطية، ومن أشهر ابتكارات العصر القبطي ما يسمى بغزل الوشيمة الطائرة Flying Shuttle، وهو أسلوب فني يعنى الإضافة لمنسوج السداة واللحمة، فإثناء نسج الخيوط المتقابلة وهي خيوط اللحمة الرفيعة يتم تخطي عدة ثقوب بالسداة لخلق خطوط داخلية أنيقة التي تتسج عنها رسم خطوط التحديد أو المحيطة للزخارف أو الخطوط البسيطة للرسومات الهندسية، والتي أحياناً ما تكون بخيوط من القطن لسهولة مروره ونسجه مع الكتان والصوف. هذا الأسلوب يعتبر من إبداعات الفن القبطي في صناعة وزخرفة المنسوجات، وتبدو تلك الطريقة من أهم وسائل التعبير الفني على القطعة، فقد سهلت اختراق الفنان لموضوعات ذات عناصر دقيقة كالأشجار والبحار والنباتات والحدائق واليورترهيات (التي استخدم فيها قواعد الظل والمنظور) باستخدام الوشيمة الطائرة، والتي سهلت استخدام خيوط بألوان عديدة يمكن أن تخرج من خيط الوشيمة نفسها ففقدت نوعاً من المنظور الظلي في بعض الموضوعات المصورة. تلك الطريقة يمكن تأريخها تقريباً بداية القرن الخامس الميلادي، وإن كانت هناك نماذج تقليدية تعود إلى منتصف القرن الرابع ولكنها لا تعبر عن حركة انتقال كبرى لهذا التطور في النسيج القبطي.

هناك أسلوب آخر يستخدم من حين إلى آخر بفرض إضفاء تميز خاص بطريقة النسيج يطلق عليه اسم طريقة (السوماك) Somak، وقد بدأ استخدام هذه الطريقة منذ القرن السادس الميلادي وإن كان انتشارها الحقيقي أصبح سنة أساسية في العصر الإسلامي منذ القرن الثامن الميلادي، وهي إضافة خيوط خارجية لطريقة الوشيمة وتعقد من اللطف وتكون بروز على سطح النسيج، وعادة ما تستخدم فيها الخيوط الصوفية الملونة والخيوط الحريرية. وهذه الطريقة نجدها في المنسوجات القبطية منذ القرن السادس للميلادي وتعتبر من الطرق الفنية في صناعة النسيج، كما أنها مهدت لظهور طريقة الخطريز وهو أحد الابتكارات القبطية أيضاً، فإذا كانت طريقة الوشيمة تجعل سطح المنسوج مسطح بدون بروز، والسوماك تجعل له بروز قليل وليس عام على المنسوج، فإين التطريز زاد من بروز الموضوعات وجعلها شبه مجسمة على سطح

القماش، والاستطريز القبطى يستخدم بواسطة خيط مستقل يتبع خيط اللحمه فى مروره خلف السداة فيصل بزوايا عن يمين السداة، وغالباً ما تكون الخيوط سميكه وذات ألوان زاهية لعمل التطريز والذي يبدو وكلفه ملصق على القماش، وكان استخدامه واضحاً فى زخرفة الثياب الفاخرة.

ومن الطرق القبطية فى زخارف النسيج استخدام خيط سميك مزدوج للسداة ينتج عنه نسيج مضلع كان يستخدم فى تحديد أكتاف الثياب ومحيط الرقبة وبعض الزخارف الخطية الطولية فى بعض أنواع الثياب، وغالباً ما كان يستخدم فيه خيوط الكتان حتى يعطى شكلاً أكثر تحملاً من الصوف أو القطن.

من المعروف أن الكتان الذى عثر عليه فى المقابر المصرية القديمة، كان لونه ابيض مائل للاصفرار أو البلى الفاتح، وهى درجة لونية تصل إلى جزئيات الكتان بعد فترة زمنية معينة، وعلى الرغم من ذلك فلن الأقمشة الملونة فى المصورات الفرعونية كانت باللونين الأخضر والذهبى، وإن كانت هناك نماذج قد لونت حوافها باللون الأحمر وتراجع إلى عهد ما قبل الأسرات. فقد عرف المصريون القدماء الصباغة كمرحلة متقدمة من حرفة النسيج، إلا أنه لا يعرف عن طبيعة الأصباغ التى استخدموها ولا عن طريقة استعمالها إلا القليل، فتصف لنا المصادر فى العصرين اليونانى والرومانى عملية الصباغة وأنواع الأصباغ المستعملة آنذاك، مثل الأرخیل Archil ولونها أرجوانى وتستخرج من بعض الطحالب البحرية التى توجد على صخور البحر المتوسط، وكذلك القانت lkante، وهى صبغة حمراء تستخلص من جذور نبات حناء النول Alkante tinctor وهناك فوة الصباغين Madder وهى صبغة حمراء تستخلص من نبات الفوة Rubia Tinctorium، وأيضاً القرمز Kermes وهو صبغ أحمر اللون يستخلص من إناث الحشرات القرمزية المجففة وتسمى Coccinellidae التى توجد على شجر البلوط الدائم الإخضرار والذي ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوروبا، بجانب ذلك هناك النيلة البرية Woad وهى صبغة زرقاء تستخلص بالستخر من أوراق شجرة النيلة البرية Indigofera Tinctoria. تلك هى الألوان الرئيسية التى استخدمت فى نهاية العصر الرومانى وبداية العصر المسمى المبكر.

مع ظهور النسيج القبطى تطلب الأمر ظهور ألوان أخرى مثل الأرجوانية المكونة من خليط من القوة واللينة البرية، كما أدى ذلك إلى اقتصار استخدام الألوان الأرجوانى والأصفر والقرمذى والأحمر بجانب الأزرق اللئلى فى معظم المنسوجات القبطية المبكرة، وكان التركيز على اللون الأرجوانى لتأثيره الدينى والسياسى حيث كان يمثل المرداء الذى وضع على السيد المسيح عقب نزوله من على الصليب، كما أنه اللون الملكى المحبب فى الإمبراطورية الرومانية. لذلك ظهرت مصانع كبيرة تعمل على إنتاج هذا اللون الأرجوانى، وكان مصدره من إفرازات الصدفة الأرجوانية (حيوان من السرخويات)، وبالرغم من كونه اللون المفضل آنذاك، إلا أن إنتاجه كان يستنفذ وقتاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج فى الإسكندرية إنتاج هذا اللون والتوسع فيه، وقد أدى ذلك إلى السعى وراء تقليد اللون الأرجوانى حيث كان يتم باستخدام أنواع أخرى من الأصباغ الطبيعية المتقاربة فى اللون، وقد جاء فى مخطوط محفوظ حالياً فى أومسالا (فى السويد) ما لا يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج اللون الأرجوانى. هناك أنواع من الصبغة "صفراء تستخرج بطريقة شعبية من نبات البلباء *Reseda Luteola* وكذلك من نبات الزعفران *Saffron* وهو عبارة عن تجفيف أوراق نباتية من عشب الزعفران اليونانى *Crous Sativus Grecus* والتى وجدت فى مصر وشاع استعمالها فى إعداد الطعام وفى إنتاج الأصباغ.

كان لإتمام عملية الصباغة وجود ما يسمى بمثبتات الأصباغ *Mordants*، وقد علق عليها المؤرخ بلينيوس *Plinius* واستوحى وصفها من النساجين المصريين، فهى عبارة عن محلول توضع فيه الأقمشة بعد صباغتها مما يجعل الألوان أكثر ثباتاً ولا تتأثر بالمياه فيما بعد، وقد عثر على برديات مصرية تشرح تركيبة تلك المثبتات والتى عادة ما تتكون من الشبة وبعض أملاح الحديد مثل خلات الحديد التى تحضر لهذا الغرض من ترسيب بودرة الحديد فى قارورة من الخلل لمدة طويلة، ثم يستخدم هذا المزيج فى تثبيت الألوان.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

مع انتشار المسيحية فى مصر بطرق مختلفة ولى بيئة مختلفة من الأقاليم المصرية، حدث نوعاً من الاختلاط الطبيعى بين الموروثات الفنية القائمة فى تلك الأقاليم، وبين عناصر الرؤية الفنية الجديدة والمقتنة من جانب العقيدة المسيحية، الأمر الذى أفرز لنا عناصر فنية مختلفة تمتزج بين روح الفن المصرى اليونانى وبين الرؤية المسيحية، وذلك فى إطار روحاني بعض الشيء ورمزى فى البعض الآخر وتجريدى فى أغلب الأحيان.

ولد خضع فن الزخارف النسيجية فى العصر المسيحى بدون شك لتلك الرؤية، بل وساهم فى تحديد وتدعيم أغلبها بشكل كبير، وذلك لأنه كان معبوراً بصورة مباشرة عن الطبيعة الحياتية للشعب المصرى وثقافته التى غيرت فى ملامحها العقيدة المسيحية بعض الشيء، وإن ظلت محتفظة بكيانها المصرى فى أغلب الأحيان.

من الزخارف الهامة فى النسيج القبطى والتي تعتبر بداية انفصال واضحة بين النسيج الرومانى المتأخر والمسيحى المبكر، هى الزخارف الأدمية التى ارتبطت بالطابع الجنائزى آنذاك، وتتمثل فى صور البورتريهات المحاطة بأفاريز مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية، تلك البورتريهات النسيجية، يعتقد أنها تطور طبيعى لفن البورتريهات الرومانية التى عثر عليها فى الفيوم وهواره وأرسينوى وأنتينوبوليس، والمعتقد هنا أن بورتريهات المنسوجات كانت تمثل نموذجاً شعبياً للبورتريهات المصورة على اللوحات الخشبية، وفى الحقيقة ليس هناك اختلاف أو فواصل بين التأتين، وذلك لأن مفهوم صور المتوفى وتجسيدها سواء بالرسم أو الأتعة والمرسومة على الأقمشة أو الطراز المنسوجة، فهو فى النهاية تجسيد لواقع عقائدى مصرى قديم، ثابت فى أذهان المصريين مع اختلاف عصورهم واختلاف طبائعهم، لذلك فمن الضرورى وجود صورة المتوفى فى المقبرة، وهى مرتبطة هنا بمفهوم العالم الآخر، وتأمين المتوفى من أية تشويهات يمكن أن تحدث لجسد المتوفى الأصل، فهى نموذج مثالى من الفن الجنائزى المصرى.

ولكن من المعتقد أن المسيحية ومفهومها قد عطلت من مفهوم الأتعة المجسدة، لا فى مفهوم البورتريهات الشخصية (الذى يميل للعديد من العلماء إلى اعتباره رومانياً

التأثير وهذا مرفوض حالياً طبقاً لما سبق) حيث أثرت المفاهيم الروحية التي تعتمد على الروح لا على الجسد، الذي يمكن اعتباره (ظاهري) وقتي، وتركت تلك الظاهرة آثاراً بالغة الخطورة في تحديد ملامح فن الزخارف النسيجية في مصر، ولا سيما في صور البورتريهات للشخصية أو الاعتبارية مثل صور المسيح والعذراء والقديسين والآلهة والأنبياء وغيرهم، فقد كان الاهتمام بالروح والهدف من الوجه المصور أهم من تجسيده بشكل مثالي، بعد أن أصبحت العقيدة الجنازية المسيحية لا تحتاج إلى هذا المفهوم الذي احتاجته العقيدة المصرية القديمة، وبالتالي فلن التطور في احتياجات العقيدة ساهم في تطور الفن والثقافة المرتبطة بها. هذا المفهوم جعل هناك لامبالاة في تصوير الوجوه، بل يمكن القول أنها أثرت بشكل مباشر في تحديد أساليب الزخارف السماء، ومفهوم التجريدية في صور الوجوه، وملامح الحزن والشجن، والألوان الداكنة في أغلب الأعمال المصورة للوجوه الأدمية، وأصبح التعديل ضروري وموكلب لثقافة العصر (شكل ١٥٦، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣).

من هذا المنطلق، نجد أن أسلوب التجريدية — الذي كان يعنى التعبير بأسط أشكال التصويرية عن المضمون من أجل توضيح الفكرة المقصودة، قد عبر عموماً عن معظم الصور الأدمية والحيوانية والموضوعات الأسطورية — قد ظهر في مصر في المنسوجات القبطية تقريباً منذ أواخر القرن الرابع الميلادي، استمر طوال القرنين الخامس والسادس في تزايد واضح، وكأنه قد أصبح مقبولاً أو تنقوفاً شعبياً إلى أقصى درجة له. في تلك الفترة احتاج التجريد إلى عناصر فنية موكلبة تزيد من قوة تأثيرها وتشتيع رغبات المتماجين من الناحية الفنية، الأمر الذي أدى إلى زيادة العنصر الزخرفي الهندسي، فقد هيلت التجريدية الساحة الفنية لاستقبال الزخارف الهندسية والنباتية لتصبح إحدى سمات الزخارف النسيجية (شكل ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٦٤).

قد تبدو التجريدية في تصوير الوجوه القبطية عامة في كافة الصور الأدمية (رجال ونساء وأطفال وشيوخ) ولكن الأمثلة الكثيرة لدينا تمثل وجوه السيدات، وأغلبهن متوفيات، وقد أثرت في أشكالهن مفهوم صور النساء عند العذراء مريم، أو الإلهة إيزيس أو الإلهة ديمستر، أو نماذج صور المياندات أو صيفيات الإله ديونيسوس، بالإضافة إلى النماذج التي طبقت على صور للقديسات المصريات أصحاب الشهرة

الدينية مثل القديسة تكلا والقديسة بربرا. تلك السمات يمكن تحديدها بشكل عام من خلال تسميحية الشعر وتصوير العيون والأنف والفم وحدود الوجه الطولية والصفلية، كذلك من خلال أساليب التزيين في الحلي والأقراط وغيرها من الاحتياجات النسائية في صور السيدات في الفن القبطي، فطى قطعة نميحية من القرنين الرابع والخامس الميلاديين، نجد راقصة تعبر عن حركة معسودة بفاعلية خاصة ومرتبطة بين النظرة المتجهة إلى اليسار وحركة الأيدي، وهو أسلوب فني تميزت به أعمال النسيج القبطي، حيث أدت نظرة العيون فيه دوراً هاماً في إبراز المعنى المقصودة وخلق نوع من الارتباط المباشر بين المشاهد والشخصية للمصورة، فالتجريدية المصورة في عيون تلك الراقصة يواكبها ملامح الوجه المنفذة بخطوط حادة باللونين الأسود والأحمر الداكن السدى استخدم كخط تحديدي أو كظل في الفم أسفل الفم، والتحديد الخطي هنا باللون داكنة بارزة فوق سطح المنسوج الملون باللون القرمزي الفاتح جعل هناك إيهاء حركى للوحة يدعم حركة الراقصة على الرغم من السطحية التصويرية وعدم تصوير العمق (شكل ١٦٥).

وكان التضاد اللونى فى الزخارف النسيجية فى الفن القبطى ذا أهمية كبرى فى تكوين ذوق عام للفن آنذاك، ولكى نكون منصفين تماماً لحركة التطور، فإن بعض الأعمال النسيجية الثقيلة التى صنعت بطلاية من أجل أن تطلق على الحوائط أو كأوشحة للمتوايين، قد تعمق فنانها فى إبراز المنظور ولكن بطريقة الألوان المضادة وليس بطريقة السندرج اللونى، فلدينا قطعة لقديسة لا نعلم اسمها فى وضع جلئزى ترتدى تونيكاً رمادية اللون وهيماتيون قرمزى مقفود من الأمام، والشعر مصنف على الجوانب ويتكلى إلى أسفل فى ضفائر متحدة حتى الأكتاف، ملامح الوجه تبدو خشنة إلى حد ما تعتمد على الخطوط الحادة مع التفسيرات اللونية باللون الأزرق الفاتح، وقد استخدم الفنان تلك التركيبية من الألوان حتى يعكس الضوء الخلفى للواضح فى الخلفية الداكنة، وبالتالي أعطى علاقة بين الوجه وبين لون الخلفية فى تضاد لوني رائع، كذلك نجد استخدام تلك الظاهرة فى تحديد الظلال الخاصة بالكأس الذى يمثل كأس الخمر المقدس والمرتبط بالطقوس المرية فى العقيدة المسيحية، وهو ما يحقق انسجام لوني فى القطعة

عموماً باستخدام طريقة الوشعة الطائرة التي فتحت الباب أمام دخول تلك الألوان المتضادة حوالى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً (شكل ١٦٦ - ١٧٠).

وقد أفرغت عناصر التكنيك الفنى فى تلك المرحلة المبكرة التى يحاول فيها الفنان إثبات ذاته باستخدام موارثه الفنى والثقافى أفرغت من الناحية الفنية سمات عامة فى تحديد ملامح الوجوه المصورة باستخدام خطوط داكنة للون على أرضية فاتحة. ويبدو السحيد الهندسى تلك الخطوط أسلوب إجبارى على الفنان نظراً لهندسية الخطوط العرضية والطولية لصناعة المنسوج نفسه (المداة واللحمة) فقد أرغم على لك الخطوط الحادة والأسلوب الهندسى، وبالتالي فلن الاتجاه نحو البعد عن التدرج اللونى يمكن اعتباره مرحلة انتقالية هامة فى تأريخ المنسوجات القبطية. فى النصف الثانى من القرن الخامس وطوال القرن السادس الميلادى شهدت البلاد والمعقدة وعناصر الثقافة فى مصر عموماً مجموعة من الاضطرابات والمتغيرات الهامة، التى انمكست بدورها على الفن عموماً، حيث اتجهت عناصر زخرفة الصنعة إلى التجريدية والخطوط الحادة أكثر من الفترة السابقة، كما أن سلك الخطوط المستخدمة آنذاك وبصفة خاصة الأصوان، مساهمت فى تحديد أهمية الخط التجيدى والمبالغة فى أحجام تصوير عناصر الوجه عموماً، الأمر الذى أدى إلى ظهور أشكال تمويرية للوجه، معبرة بشدة عن حالة المجتمع آنذاك. ويمكن القول بأن حالة الرفض السياسى والدينى والاضطهاد وغيره من الظروف المحيطة بالفنان المصرى، جعلته يتجرد من المثالية والواقعية، ويهيم فى ملكوت خاصة به وإبداعات تجسد معانيه آنذاك. من بين اللوحات التى جمدت لنا تلك المفاهيم مجموعة بورتريهات شخصية وإلهية مصورة داخل وحدة مربعة الشكل تحيط بها مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية، وتمثل تلك المرحلة حوالى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادى. وقد اعتمد محور التصوير هنا على التجريدية المزخرفة، وهو إيجاد تعلق لولى مع وحدات زخرفية متعددة الأصول (الفرعونية واليونانية - السامنية - السورية) دون تقيد فى حرية كاملة، تلك الوحدات الزخرفية ليست لها حدود، فهى خارج نطاق الأفاريز المحددة، حيث يمكن لها آنذاك أن تتدمج مع صور البورتريه الشخصى المصور، إما من خلال تسريحة الشعر أو الملابس أو الحلى المستخدم، أو من خلال هالة التقديس المصورة

خلف الرأس، من هنا انطلق الفنان القبطي نحو الأسلوب الزخرفي الذى أدت فيه الوجوه الأمامية أدواراً رئيسية كوحدة مستقلة فى اللوحة فى منتصفها تقريباً، فالوجوه نجد ما أصبحت إما دائرية أو مربعة أو مثثة الشكل دون التقيد بحدود الواقعية فى العمل نفسه، أما العيون فقد انتهت مرحلة تأثرها على المشاهد وابتعدت عن وسائل التعبير المباشر بل أصبحت مستقرة خلف الطغيان الزخرفي صماء بلا حركة، وبالتالي ينطبق ذلك على ملاصق الوجه الأخرى كالأنف والفم، ولكي يعوض الفنان هذا الأسلوب التحويري الشديد، استخدم ألوان زاهية من خلال أسلوب التضاد اللوني، فانتشرت الألوان القرمزية والأصفر والأحمر بدرجاتهم، وكونوا عنصر حركة خلسة إلى حد ما (بطيئة) فى اللوحة فوق أرضية داكنة باللون الأسود أو البنى أو الكحلى أو الأرجوانى الداكن، ومع شيوع طريقة السومك استخدمت الخطوط المذهبة أو البيضاء فوق تلك الأرضية الداكنة كلوح من التضاد اللوني عبر عن فلسفة العصر ربما حتى القرن الثامن الميلادي، فيمكن القول بأن التجريدية والإطار الهندسي لزخرفة النسيج وحرية تناسق وتضاد الألوان كانت من أهم مميزات الزخارف النسيجية التى تصور البورتريهات الشخصية والاعتبارية فى الفن القبطي، كما أنها خضعت بصورة مباشرة للضغط والمعاناة المحيطة بالفنان فى المجتمع المصرى آنذاك. (شكل ١٧١-١٧٣)

وقد إمتاز فن النسيج القبطي بأنه أفرغ لنا مجموعة من الزخارف — كوحداث منفصلة أو متصلة بالموضوع الرئيسى — النباتية فى البداية فى مرحلة الانتقال (التي تنحصر فى الفترة ما بين القرن الثالث وحتى منتصف القرن الخامس الميلادي). واتسمت الزخارف بشئ من الواقعية إلى حد ما مع مراعاة إبراز العناصر الجمالية فى اللوحة المصورة من الناحية الزخرفية، وكان لزاماً على الفنان من أجل ذلك أن يراعى دقة الألوان والتي فى أغلب الأحيان كانت تتفق مع واقعية الزخرفة المستخدمة مثل الزخارف النباتية التى استخدمت فى الفترة المبكرة كرموز مسيحية مثل أغصان الكروم القرمزية والأرجوانية التى تخرج من حفنة من أوراق خضراء تحيط بها بداخل سلة، كانت ترمز للمسيح والمؤمنين داخل هيكل واحد، هذه الزخرفة النباتية استخدمت كموضوع رئيسي وفي نفس الوقت استخدمت كنوع من الألفاريز الزخرفية المكررة المحيطة بوضوح معين. ويمكن اعتبار التراكيب اللونية فى زخرفة الكروم (تماره

وأوراقه) أسلوب فنّي عام في استخدام واقعی، عدل بعد ذلك أو أصابته التحويرية خلال القرن السادس بالجمود مثل أغلب الزخارف التي صورت في تلك الفترة، فالعناصر الزخرفية النباتية في تلك الفترة المبكرة كانت تتم عن واقعية محددة مثل الأشجار وأوراقها وثمارها، ولكن في مرحلة ما بعد القرن الخامس اتسمت بالجمود وطفى عليها خطوط هندسية تعطى إطباعاً متناسقاً مع روح الفن آنذاك.

ويمكن تطبيق مفهوم الانتقال من الواقعية إلى التجريدية أو التحويرية في فن زخرفة المنسوجات القبطية حيث يمكن تطبيقه على العناصر الحيوانية المستخدمة في النسيج القبطي، والتي تبدو في المرحلة المبكرة حتى منتصف القرن الخامس مشبعة بالحياة والحركة التلقائية والتناسق اللوني دون أية اعتبارات أخرى، فلدنا لوحة من القرن الرابع يمكن اعتبارها مقياس حقيقي لكافة زخارف النسيج القبطي، وهي تحدد لنا مرحلة القرن الرابع الميلادي بعناصره الزخرفية وأسلوبه الفني والقطعة من الكتان الأحمر الفاتح مزخرفة بالألوان الأصفر القرمزي والأخضر والأزرق وهي مقسمة كوحداث عرضية زخرفية، كل وحدة مستقلة عن الأخرى بفواصل زخرفية هندسية عبارة عن مربع يحتوي بداخله على أربعة من الزهور الحمراء على أرضية خضراء، هذه الوحدة الزخرفية تمثل نوعاً من استخدام العناصر الحيوية في أفاريز زخرفية جامدة، بينما في إفريز آخر نجده يحتوي على مجموعة من الأسماك مصورة في تناسق لولسي رائع، وبها حركة متضادة تواكب الحركات المضادة لصور الحوريات والملائكة (الموضوع الأصلي في اللوحة). أما تعدد الأفاريز الزخرفية في تلك اللوحة مع انسيابية صور الملائكة وتناسق الخطوط وبعض ملامح الدقة في تصوير الأجسام والتناسق الجسماني فيها، يجعل من هذه القطعة نموذجاً للفن زخرفة النسيج القبطي عالي المستوى، وذلك بالمقارنة بلوحة أخرى من القرن السادس تضم مناظر نيلية وطبيعة لمجموعة أيضاً من الحوريات أو الملائكة أو أتباع الإله ديونيسوس، حيث تمزج مجموعة الحيوانات المصورة في اللوحة بين المفهوم الأسطوري لتصوير الحيوانات وهو تأثير ساساني أو سوري وفد على أرض مصر مع بداية القرن السادس، كما أنها تعبر عن حالة التحوير الهندسي الذي أصاب فن زخرفة النسيج بعد القرن الخامس، نفس الشيء يمكن أن نلمسه في صور الحوريات والحركة البطيئة المستخدمة وخشونة

الأسلوب التتفيدي. تلك المقارنة كانت ضرورية من أجل إثبات عناصر التميز بين مرحلتين هامتين من مراحل تطور فن الزخرفة النسيجية في الفن القبطي. أما التراكيب الفنية الأسطورية في أغلب اللوحات النسيجية فتعطي لدينا إحصاس بثقافة المجتمع آنذاك، وهو ما يندرج تحت مفهوم المعاديات والتقاليد والأساليب الشعبية الثقافية المستخدمة، قد يبدو ذلك واضحاً في نوعين من عناصر الفن الزخرفي هنا، الأول خاص بالموضوعات الأسطورية، والثاني خاص بمفهوم الموضوعات المركبة التي تعطي انطباعاً شعبياً (شكل ١٧٤).

من ناحية الموضوعات الأسطورية، فقد احتلت الأساطير اليونانية جانب كبير من عناصر الموضوعات المصورة، فهي تتدرج تحت مسمى (ثقافة العصر آنذاك)، فنجد أساطير خاصة مثل قصة إيدا والجمعة، ولوروا والثور، لورفيوس، أبولو والقيثارة، هيراكليس وأسد نيميا، وغيرها من الأساطير اليونانية، والتي استخدمت هنا بغرض رمزي أو إيهاء ديني كما نرى من قبل في فن النحت، وقد استخدمت المناظر الديونيسية بشكل كبير، حيث مثل الإله ديونيسوس وحاشيته (الساتير والمباندات) لاسماً مشتركاً في أغلب الموضوعات الزخرفية، فيما أن يصور بمفرده كبورته يزخارف العنب المميز له كحلية زخرفية فوق الرأس، أو يصور جانب من الاحتفالات الديونيسية (الباخوسية) التي تعطي انطباعاً دينياً خالصاً بالتقاليد الكلاسيكية التي توفر لها الوجود في مصر آنذاك. أيضاً من العناصر الكلاسيكية مناظر البحر وهي تلك اللقائات العاربات الجميلات اللواتي يمرحن ويلهون مع الدرافيل في البحر ويحملن معهن أكاليل الزهور وكأنهن قادمات من السماء احتفالاً بالمسيحية ولتحقيق النصر الإلهي للمؤمنين (وسائط للخلاص)، وتمثلت صبور الحوريات العاربات في اندماج الموروث الحضاري الهلنستي وتوطئته لخدمة العقيدة الجديدة، لذلك ذهب بعض العلماء إلى أن صور الحوريات ما هي إلا تجسيد وتشي للملائكة في الفن القبطي بعد ذلك، فالحوريات نموذج أصلي ظل مستخدماً تقريباً حتى القرن السادس بانتشار واضح، ثم بدأ يقلص شيئاً فشيئاً حتى تلاشى في القرنين السابع والثامن الميلادي لتحل الملائكة محل هؤلاء الحوريات، كذلك استخدمت صور الحوريات وهي نقود حيوانات أسطورية متوحشة، وهي رغبة فلسفية روحانية آنذاك في قدرة الملائكة على السيطرة الإيمانية على قوى الشر، وهو

نفس المفهوم الذى يحقق صورة الفارس الذى ينقض على فرسته. ومن منطلق صور الحوريات اللتى ينتصرن على الأشرار فى العالم النديوى، هناك حوريات مهمتها إسرار مفهوم الانتصار، وهى رؤية مزدوجة ما بين وظيفة الإلهة نيكى Nike ووظيفة المخلص القادم بالنصر الإلهى، فتلك التركيبية يمكن متابعتها فقط على زخارف النسيج القبطى. كذلك من الطبىعى - كما هو فى فن اللحت - أن تنتشر صور الإلهة أفروديتى وقصة مولدها من العدم وتخرج بجسد عارى من الصدفة، واستخدام الإلهة أفروديتى قد يندرج تحت طقس الولادة للمسيح فى المذهب المصرى، فلدينا على سبيل المثال قطعة من النسيج صورت فيها أفروديتى ولقطة داخل حنية قائمة على عمودين، على الرغم من أن الحنية تشبه الصدفة الرومانية، إلا أن إقامتها على عمودين بزخارف تسيجان نباتية أوجد علاقة بين مفهوم الحنية فى الديانة المسيحية ووظيفة أفروديتى الإلهية فى الأسطورة اليونانية (شكل ١٦٠، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧١، ١٧٢، ١٧٤، ١٧٥).

هناك العديد من الموضوعات الأسطورية الهلنستية، والتى قد تبدو ككُرُشيف مفتوح أمام فنانى النسيج آنذاك، فيمكن اعتبار أن من أهم العناصر الموضوعية فى النسيج القبطى كانت شخصية إيروس إله الحب عند اليونانيين، فقد استُغل بصورة كبيرة تعبيراً عن وظيفته الحقيقية كرسول قادم من عند الإله إلى البشر، وهى وظيفة واكبت تطوّر العقيدة ولا سيما فى مصر مع انتشار الرهبة والمفاهيم الروحية، ومن هذا المنطلق صور إيروس طفل عارى نقى يعبر عن براءة الطفولة ونقاها، وبالتالي اتضحت له العديد من الأوضاع الخاصة مثل أن يلهو زملاء له فى حديقة، أو يركبون الدراقيل فى البحر، أو يزلون على الآلات موسيقية، أو يستخدمون وظيفة الرسول القادم من السماء حاملين معهم أكابيل الزهور المعبر عن النصر وهى إحدى الطغوس الجنائزية والوظيفية الأولى للإله إيروس فى العقائد اليونانية القديمة، حالة اللهو والعبث وصور الأطفال العارية وسط النباتات والزهور (شكل ١٥٩، ١٦٩، ١٧٠) هى حالة فنية سكونية الطابع منذ العصر البطلمى، ولكنها كانت فى نفس الوقت تعبر عن ثقافة المجتمع آنذاك، وبالتالي لم يمانع الفنان القبطى فى استخدامها للتعبير عن حالة من النشوة والتناول والانتصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التى استخدمت بصورة مكثفة

فى فن النسيج القبطى لم تستمر طويلاً فقد تقلصت بعض الشئ فى القرن السابع، واختفت تماماً فى القرن الثامن الميلادى، ويمكن القول بأن مرحلة ازدهارها قد تراكبت مع مرحلة ازدهار فن النحت القبطى عموماً حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، وإن ظلت بعض العناصر الأسطورية العامة مثل الكنتاور وكوبيد والحوريات وبعض تأثيرات الصور الديونيسية — كعناصر زخرفية قبطية بعد أن طغت عليها الأساليب الفنية التجريدية والتحويرية فطمست المعالم اليونانية فيها.

من خلال هذا المنطلق، يجب أن نشير إلى الجانب المصرى فى النسيج القبطى، ولعله من الجانب الموضوعى قد يأتى فى المرتبة الثانية بعد الموضوعات الهلنستية، وذلك ربما يرجع إلى أن فن الزخرفة على النسيج لم يكن متداولاً بصورة مكثفة فى الفن المصرى القديم، حيث اقتصرت الزخارف فقط على أفاريز نباتية أو هندسية قليلة صورت على قطعة القماش، وبالتالي لم تكن هناك موضوعات مصرية فرعونية يمكن رصدها بقوة مثل الموضوعات الهلنستية، وعلى الرغم من ذلك، فإن الموضوعات التى اختيرت من الفن المصرى القديم حدث لها نوعاً من التمسح لبواب روح المصر، بل أن تلك الموضوعات لم تتدفق مثل الموضوعات الهلنستية بل استمرت فترات طويلة فى الفن القبطى ولا سيما صورة للتدريس الفارس.

وقد أدت شخصية الفارس فى الفن القبطى دوراً هاماً كما فسرنا من قبل فى فن النحت، ولكن فى النسيج القبطى اختلطت بها عناصر فنية مختلفة. وتعتبر صور الفارس نموذجاً للموضوعات المواقبة المرنة فى تقبل أية تأثيرات فنية يمكن أن تجد قبولاً فى الفن القبطى، فعلى الرغم من الأصل المصرى الواضح فى شخصية حورس وانفصاضه على عمه ست وخلص البشر من الأشرار، فإن تلك الصورة قد جُستت على أنها نموذج للفارس المسيحي القوي الذى يستطيع أن يتغلب على شوره هو أولاً وشهوته ورغباته والابتعاد عنها والانخراط فى سلك الرهبنة والتكين ونقاء الروح، كما أن هذا النموذج اتخذ أثناء الاضطهاد كحافز للقيدين الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم من أجل نصرته المسيحية، مثل القديس جرجس والقديس الفارس ميخائيل، وبالتالي فموضوع الفارس قد استخدم بتركييب معينة لخدمة أكثر من موضوع، كذلك ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أن الفنان القبطى استخدم فى صور الفارس عناصر مصرية

وساسانية وسورية وذلك من أجل أن يعطى شعلاً قومياً أو دولياً لشخصية الفارس، كما أنه من ناحية أخرى يعطى المنظر مزيداً من الابتكار الزخرفى الأسطورى وهو الأهم هنا، فاندماج الأساليب الفنية معاً والمبالغة فى تصوير الوحش التتبن أو التماسيح أو أى حيوان خرافى يستخدم، كان بمثابة طابع أسطورى فى الفن القبطى مستحب ومرغوب فيه. (شكل ١٧٦ - ١٨٠)

ولم تقتصر صور الفارس على اشتراكه فى القضاء على فلول الشر فى المجتمع القبطى فحسب، بل لأن الطابع العام للمجتمع المصرى تحت الحكم الرومانى هو طابع عسكري فى المقام الأول، ولأن تلك الملاحم العسكرية للرومانية والجنود الرومان هم عناصر يمكن رؤيتها بصفة مستمرة فى المجتمع المصرى، ولأنهم مصدر القوة والسيطرة والاستبداد، فقد تأثر - بدون شك - الفنان القبطى بتلك الحالة، وأصبحت صور الفارس الذى يمتطى جواده ركن حاكم فى مفهومه الميكولوجى عموماً، وبالتالي أدت وظيفة الفارس دوراً إيجابياً فى تنمية قدرته الفنية ولا سيما فى النسيج، فالفارس أصبح هو المنفذ والمخلص، بل أسلوب زخرفى تجرىدى قائم فى معظم الزخارف النسيجية يمكن أن يصور منفرداً، أو يصور وتحيط حوله مجموعة من الحيوانات تتضرع إليه فى خضوع تام، فقد أصبح رمزاً للمسيح المنقذ مثل صورة الراعى، وهو المدلول التصويرى المصرى القديم الذى ظل حتى مراحل البداية للنسيج المصرى. فلدننا مجموعة من القطع النسيجية بصورة الفارس بموضوعاته المختلفة من خلال مفهوم التجريدية والتحويرية الرمزية وترجع إلى القرنين السابع والثامن الميلادى، كما احتل الفارس ركناً أساسياً فى بعض الألفريز الزخرفية بصورة متكررة وفى أوضاع مختلفة وهو يدل على أن الفنان فى القرن السادس وما بعده، حاول أن يوظف الموضوعات التى يحتاج إليها بأكثر من صورة ومدلول ووظيفة تخدم ظروف مجتمعه آنذاك، وتعبير عن أهدافه الدينية والفنية.

قد تبدو الموضوعات المستوحاة من الكتب المقدسة (المهدين القديم والجديد) قليلة إلى حد ما أيضاً بالمقارنة بالموضوعات الأسطورية اليونانية، وربما يرجع ذلك إلى عدم قدرته على توظيف تلك الموضوعات برويته الشخصية وكذلك عدم قدرته على استخدامها مثلاً فى الطقوس الجنائزية محلية الطابع، فصور القديسين والقديسات

والعزراء والمسيح، صور تكاد تكون قليلة جداً أو نادرة فيما عدا التراكيب التي ظهرت عقب منتصف القرن الخامس، والتي تمثلت في صور العزراء والطفل المسيح لثاء الرضاعة، وكذلك صور الكرسي فهي نماذج متأثرة أو مركبة على أصول مصرية الطابع، غير ذلك من الموضوعات التي قد يصعب وجودها في المنسوجات القبطية، ونعتقد أنها جاءت بسبب عدم شيوع تلك الموضوعات في الفترة المبكرة حتى القرن الخامس الميلادي، فإين موضوعات تلك الفترة مع قليل من التغير والتعديل كانت بمثابة أرشيف سهل منه الفنان القبطي في المرحلة التالية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين (شكل ١٨١).

وعلى الرغم من ذلك فإن قصص الأنبياء التي دوت في العهد القديم قد تركت تأثيرها في الموضوعات القبطية لما لها من خصوصية في إبراز موضوعات حيوية تهم الديانة المسيحية المحلية في مصر، مثل الخلاص والعقاب والخلود والمحن والمعاب التي عانى منها هؤلاء الأنبياء، فوجد موضوعات صورت على المسيح مثل قصة أضحية إبراهيم (شكل ١٨٢)، وكذلك قصة ذبيحة إسحاق، وعناصر من قصة سيناء ويوسف وأخوته ورحلته إلى مصر، وصور للنبى داود، وقصة يونان والحوث، إلا أنها لا تزال قليلة، وذلك لأن تلك الموضوعات — على الرغم من شهرتها بصورة مكثفة في الفترة المبكرة حوالى القرنين الثالث والرابع الميلاديين — إلا أنها ولمفهوم حالة الفصل بين اليهودية والمسيحية التي حدثت خلال نهاية القرن الرابع الميلادي، قد أدت إلى محاولة المسيحيين لإيجاد موضوعات أسطورية خاصة بهم، وبالتالي حلت موضوعات القديسين الأوائل وصور الفرسان والقديسين الشهداء محل صور الأنبياء، كما ساهم الاثنيثاق اللاهوتي الحادث، والذي شغل القاتنين عليه في المسكرين الشرقي والغربي بالبحث عن جذور مسيحية وليست يهودية تخدم مذهبهم وتدعم آراءهم وهو ما حدث في نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادي.

وقد تضمنت الخزارف القبطية على المنسوجات أنواعاً متعددة من الخزارف الهندسية والنباتية، ولكن هناك مدارس فنية في مصر في حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، استخدمت وطورت فقط تلك الخزارف الهندسية، وظهرت أنماط هندسية غاية في الروعة والتعقيد، كما أنها ساهمت في انتشار غزلة السموك الذي كان

يسنقذ بخيوط ذهبية اللون على أرضية باللون البنى، هذا الطراز يمكن إرجاع بدايته الأولى إلى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى ولكنه استمر فى الانتشار وربما حتى القرن العاشر للميلادى، ولسهولة استخدامه انتشر بصورة كبيرة فى مصر، فقد استخدمت فيه كافة العناصر الزخرفية الهندسية بتراكيب إبداعية خاصة، كما أنه فى المراحل الأولى منه حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين اندمجت فيه بعض الصور الأئمية أو الحيوانية كوحداث منفصلة إما فى منتصف القطعة وتحيط لها الزخارف أو فى أحد جوانبها تاركة للزخارف الهندسية بقية القطعة.

وقد يكون المزيد من الأشكال الهندسية وتنوعها سمة مميزة للزخارف الفنية بعد القرن الخامس، فالتكوينات المربعة المتداخلة والدائرية والمثلثية الشكل والسادسية والمثمنة والمعدلات هى زخارف استخدمت لسهولة تنفيذها على المنسوج القائم على تقاطع السداة واللحمة، وأن عناصر هذه الزخارف كانت إما عبارة عن شرائط زخرفية تحيط بالموضوعات، أو تكون أشكالاً معقدة ومركبة ومجدولة تغطى للمنسوج انساق خاص ورونق معين، وغالباً ما توحى تلك الأشكال المعقدة بالمركبة المسيحية أو (المسره) التى تحيط بها جميع عناصر الحياة من كل جانب، فإين هذا التكوين الفلسفى كان قائماً آنذاك فى تفسير تلك الأشكال المعقدة المركبة حول مركز وسطى توضع فيه زهرة، أو بورتريه عام لديونيسوس، أو دائرة مغلقة أو صليب أو شجرة أو غيرها من الرموز التجريدية التى ترمز للمسيح، وهى رؤية فلسفية ديلية لعنصر زخرفى انتشر بصورة كبيرة فى المنسوج القبطى، كما أنه سوف يكون طرازاً إسلامياً بعد ذلك مع إحلل رموز خاصة بالإسلام محل تلك الرموز المسيحية (شكل ١٨٣، ١٨٤).

وقد بطول الحديث عن العناصر الزخرفية على المنسوجات القبطية، وذلك لأن الزخارف القبطية قد شهدت تدعيماً خاصاً فى فن النسيج، وبالتالي لمعظم الأصول الزخرفية القبطية اللحنية أو المعمارية، ما هى إلا نماذج مكررة من زخارف النسيج، فيما عدا بعض الزخارف الهلينيستية أو المصرية القديمة التى ظلت قائمة فى المنسوج القبطى ربما حتى الفتح العربى، ولا سيما زخارف التمجلات (موج البحر) أو زخارف المياندز، كما أن الزخارف المصرية قد تبدو واضحة فى الألفاريز الشريطية (الكلافى) سواء كانت من عناصر نباتية أو هندسية أو مجرد خطوط عرضية ملونة. وهنا يبدو

التأثير طبيعياً من أجل المعاشة والرؤية العامة، كما أنه كان يخضع لروح وثقافة العصر آنذاك وطرزه، ففي بعض الأقاريز حلت صور آدمية وحيوانية محل الزخارف الهندسية أو النباتية، وهي عبارة عن وحدات صغيرة بعضها نُفِذت بجانب زخرفي والآخر نفذ بخرى إبراز الموضوع.

ومنذ أقاريز أخرى نجدنا تصور مجموعة من الميداليات الدائرية أو المربعة أو على شكل معين متصلة معاً كسلسلة على طول الإفريز، وتحتوي كل ميدالية على حيوان يمكن أن يكون حيوان واحد، أو أكثر مثل الأرنب والأسد والكلب والنمر والأعنام وبعض الطيور وكذلك النسر، وهي مصورة بطريقة محدودة أو تجريدية كعنصر زخرفي أسمى، في بعض الأحيان نجد على الشريط الكلاسي صور لشخصيات آدمية تقف بطول الشريط وهي تمثل صور للراعي الصالح داخل بورترية دائرية، أو جانب من قصة إبراهيم ونيحة إسحاق والحمل، اثنان من الملائكة يحاصران أسد خرافي يستعدون للقضاء عليه، وهي تمثل تراكيب زخرفية مضطردة تعكس روح العصر واضطراباته ومتغيراته من ناحية الأسلوب والموضوعات (شكل ١٨١، ١٨٢، ١٨٦، ١٨٧).

قبل أن نختم الحديث عن الزخارف الفنية في النسيج القبطي، تجدر الإشارة هنا إلى رؤية جديدة يمكن إثباتها في فن النسيج القبطي، فالباحث المنلق في بعض الموضوعات يجد أن الفنان حاول أن يجسد بعض المشاهد الموضوعية ولكن برؤية تمثيلية، ففن التمثيل التجريدي هنا قد يكون صعب الوصول إليها دون إدراك لحجم المعاناة التي كان يعاني منها في سبيل إطلاق حرياته وإبداعاته الفنية، فإن مسألة عدم إدراك الفنان القبطي للحرية الإبداعية جعلته يتحرك في نمو بطيء نحو التمثيل المحسوس من خلال لوحاته الفنية، فطبي سبيل المثال تبدو ملامح وجه القاروس الذي يطعن النتين واتجاه عيونه ناحية المشاهد، كمشهد تمثيلي رائع، كما أن حركة الأرجل الأمامية للجواد المرفوعة إلى أعلى والمبالغة في الرمح، قد تعطى انطباعاً تمثيلاً واضحاً، نفس الشيء يمكن إدراكه في صورة الراقصة وحركة الأيدي مع اتجاه العيون ناحية اليسار فإن الحركة هنا قد تعطى أكثر من معنى للفنان وتجسد له حيوية خاصة بالنسبة للعمل، وبالتالي فإن التمثيل هنا قد أعطى للفنان حرية التخيل، والتخيل أعطاه

التجريد وجملة قادراً على إبراز حرياته الإبداعية في مجال التجريد والتحوير لنف النسيج.

وإذا كانت تلك هي رؤية الفنان، فإنها في المقابل كانت هي كذلك أنواق المشاهدين أو المستخدمين لتلك القطع بتلك الزخارف، ومن ثم يمكن إدراك مفهوم التجريدية على المنسوجات القبطية كسمة عامة في مصر آنذاك.

ومع دخول العرب مصر فقد أورث الأقباط المسلمين تلك الرؤية التمثيلية القائمة على التحوير والتجريد والأسلوب الزخرفي المبالغ فيه، ولأنه كان يتفق مع مفهوم الديانة الإسلامية آنذاك، ازدهر فن النسيج في مصر على مستوى الأقباط والمسلمين خلال الفترة ما بين القرن السابع وحتى التاسع للميلاد، ثم كان الازدهار الأكبر في القرن الحادي عشر على أيدي الفاطميين، والتي ساهمت كحكومة مسلمة واعية آنذاك في كسب الأقباط وتشجيعهم على استمرار إبداعاتهم الفنية للمساهمة في نهضة الدولة الفاطمية، وبالفعل ازدهر الفن القبطي مرة أخرى في تلك الفترة وسيطرت على الأساليب الفنية القبطية والإسلامية أساليب زخرفية واحدة وأنماط فنية متفقة معاً ومختلفة فقط في الرموز والأشكال المسيحية أو الإسلامية المختصة بالعقيدة.

تبادل الأقباط والمسلمين العناصر الزخرفية، وأدت اللغة العربية دوراً مشتركاً في هذا التبادل بصفة خاصة بعد أن قبلها الأقباط في العهد الفاطمي، وقد تعطلت العناصر الزخرفية آنذاك بالزهور والأشكال الهندسية والأشكال المعقدة أو المركبة بين عناصر نباتية وهندسية معاً، وتناقصت بشدة الأشكال الأكمية، إلا أنه بعد انتهاء عهد الفاطميين فقد اضمحلت الزخارف النسيجية واضمحلت التأثيرات القبطية فيه شيئاً فشيئاً أما التأثيرات الإسلامية الوافدة من سوريا والغرب والأندلس، وأصبحت العناصر القبطية شبه معزولة وغير متوفرة تماماً، غير أن هذا لا يمنع أن عناصر زخارف النسيج التي استخدمت في أوروبا على سبيل المثال منذ القرن التاسع وحتى مشارف عصر النهضة كانت مستقاة إلى حد ما بالتكوين القبطي، ولا سيما في الفن الإيطالي والأيرلندي والرومانسكي، ويبين أن الاتصالات الكنسية مع كنيسة الإسكندرية وكذلك الحروب الصليبية قد ساهمت في خروج تلك الأنماط لتؤثر في الدول الأوروبية، كذلك وجود نساجون أنباط في الأندلس عمل على تقريب وجهات النظر الفنية بينهما، بينما أدى

المذهب الأرثوذكسي المشترك بين كنائس روسيا مثلاً والإسكندرية والصرب والأكراد إلى تأثير النسيج الخاص بهم ولا سيما في السجاد الكردي بالملامح الزخرفية القبطية كالتصميمات الهندسية متعددة الألوان والمونوجرامات المتعددة على الأطراف والتكوين ذو السره، وأصبحت سمات فنية هامة هناك ربما حتى مطلع القرن السادس عشر الميلادي.

مراجع الفصل الرابع

فن النسيج القبطي

حول مشاكل التاريخ في نسيج القبطي، راجع:

- Geijer, A., A History of Textile Art, London, (1979), pp. 23-24.
- Emery I., The Primary Structures of Fabrics, Washington, The Textile Museum, (1980), pp. 78-84.
- محمد عبد الفتاح السيد سليمان، دراسة في فن النسيج القبطي، جمعية الآثار بالإسكندرية، (١٩٩٢)، ص ص ٧-٩.
- Van Hooft, P.M., An Introduction to Coptic Textiles; in: Coptic Art and Culture, Cairo, (1990), pp. 119-121.
- Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969), pp. 10-13.
- Renner, D., Die Koptischen Stoffe in Martin Von Wagner Museum der Universität Würzburg, Weisbaden, (1974), pp. 21-22.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

- * حول صناعة النسيج في مصر القديمة، راجع:
- الفريد لوكاس، المواد والصناعات المصرية القديمة، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.
- * حول أنواع القنب والكتن المصري القديم، راجع:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٩-٢٣١.
- * حول معلومة أرسينوى وهي مجموعة من البرديات عثر عليها في كرانيس ونشرت عام ١٩٨٣، راجع:
- Gazda, E., Karanis, An Egyptian Town in Roman Times, Discoveries of The University of Michigan Expedition to Egypt, (1924-1935), Ann Arbor, 1983, pp. 8-15.
- * حول الكتان كحرفة زراعية وصناعية في مصر، راجع:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٣٦-٢٣٧.
- Forbers, R., Studies in ancient Technology, Vol. 1, Leiden, (1956), p. 14.
- Zaloscior, H., Ägyptische Wirkereien, Stuttgart, (1962), pp. 13-14.

- Pfister, R., Les textiles du tombeau de Toutankhamon, Rev., des arts asiatiques, XI, (1937), pp. 207-218.
- *حول الأصواف المصرية حتى العصر القبطي، راجع:
- Herodotus, Historia II. 81.
- Diodorus, I, 6.
- الفريد لوكس، نفسه، ص ص ٢٢٧-٢٢٨.
- Grube, E, Studies in the Survival and Continuity of Premuslim Traditions in Egyptian Islamic Art, JARCE, I, (1962), p. 75.
- Marzouk, M., Alexandria as a textile Centre 331, B. C. - 1517 A. D., BSAC. 13, 1948, pp. 115-124.
- Van Hooft, P. M., op. cit., pp. 120-121.
- سليم حسن، مصر القديمة، ج٢، ص ٨٦.
- *حول صناعة النسيج لدى عهد الدولة البطلمية وفي العصر الروماني في مصر (كصناعة دولية ملكية)، راجع:
- Kuhnel, E., La tradition Copte dans les tissus Musulmans, BSAC. 8, (1938), pp. 80-81.
- محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، ص ١٠.
- Marzouk, op. cit., p. 116.
- Kendrick, Catalogue of Textile from Burying grounds in Egypt, London, (1921), Vol. 111, p.9.
- Trilling, J., The Roman Heritage, Textiles from Egyptian and The Eastern Mediterranean 300 to 600. A. D. The Textile Museum, Washington. D. C., (1982), Vol. 21. pp. 11-13.
- عن الأثقال والمفازل وتطورها، راجع:
- سماع ماهر، النسيج القبطي، ص ص ١٦-١٧.
- Forbes, op. cit., pp. 235.
- الفريد لوكس، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.
- Newberry, E., P., Beni hassan, I, Pls. XI. XXIX., II. Pls. IV, XIII.
- Crow G., foot, Hand Spinning in Modern Egypt, in Ancient Egypt, Banfield Museum, (1928), pp. 110-17.
- عن طرق النسيج المختلفة في مصر، راجع:
- Kuhnel, op. cit., pp. 80-81.
- Hooper, Handloom Weaving, London, (1980), p. 17 ff.
- Trilling, op. cit., pp. 96-97.

- Pfister, P., Le role de L'Iran dans Les textiles d'Antinoé, Arts Islamica, (1948), pp. 13-14.
- Bellinger, L., Textile Analysis, Early Techniques in Egypt and The Near East, in (Textile Museum Workshop Notes) No. 6, (1952), pp. 1-6.
- Lamm, C. J., and Charleston, R. J., Some Early Egyptian Drawloom Weavings, BSAC. 5, (1939), pp. 193-199.
- سماد ماهر، نفسه، ص ص ١٦-١٧، النسيج الإسلامي، ص ٢٣.
- عبد الرحمن عامر، تاريخ فن النسيج، القاهرة، (١٩٧٤)، ص ص ٨٤-٨٦.
- محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٢، ١٣.
- *حول الألوان على المنسوجات المصرية حتى العصر المسيحي، (الصباغة)، راجع:
- الفريد لوكانس، نفسه، ص ص ٢٤١ وما بعدها.
- Helck, W., & Otto. E., Lexikon der Ägyptologie, (1985), 41, VI Wiesbaden, pp. 58 ff.
- Plinius, Historia Naturalis XXXV. 42; XXXIII, 57, XXXV, 25, 27.
- Herodotos, Historia IV, 189.
- *حول برديات الألوان (بردية هولم في ستوكهلم) وبردية X في متحف لندن، راجع:
- Pfister, R., Teinture et alchimie dans L'orient hellénistique, Sminarium Kondakobianum, VII. (1935), pp. 39-42.
- الفريد لوكانس، نفسه، ص ٢٤٢.
- Oliver F. W., The Flowers of Mareotis, Norwich Naturalists, Society, IV, (1938), p. 140.
- محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٣-١٤.
- Peter, I, Textilien aus Ägypten in Museum Rietberg, Zürich, 1976, P. 14.
- Van Hooft, T., op. cit., p. 127.

ثانياً: النسيج المصري والفن القبطي

- *عن الزخارف والرسومات القبطية على النسيج، يمكن الرجوع إلى مجموعة من المراجع طبقاً للمحتوى في الفصل بترتيب الأمثلة والموضوعات.
- *حول البورتريهات النسيجية وعلاقتها بفن البورتريه الشخصي في العصر الروماني، يمكن الرجوع إلى:

- Walker, S.- and Bierbrier, W., *Ancient Faces*, (1998), no. 1111, 116, 180.
- James, T., ZG. H., *A Painted Linen Shroud*, in (The Classical Tradition) *The British Museum Yearbook*, I, (1976), pp. 224-225.
- Wulff, O.- and Volbach, W. F., *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabungen in den Staatlichen Museen*, Berlin, 1926, nos 11442, 11443, Pl. 79, 4652, Pl. 21.
- Trilling, op. cit., nos. 4,6,7, 31-32, no. 43.
- Geoffroy- Schmeiten, B., *Fayum Portraits*, London, (1998), pp. 10-12.
- *حول مفهوم التجريدية في صور النسيج، أسبابها وحدود استخدامها، راجع:
-ديانا وولفر، المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى الفترة المربية، (مجلة فنون عربية)،
العدد السادس، المجلد الثاني، (١٩٨٢)، بغداد، ص ص ٧٧-٨١.
- عزت قادوس، وجوه السيدات على المنسوجات القبطية، (ندوة جامعة عين شمس عن
المرأة في العصور القديمة)، نوفمبر ١٩٩٩، (تحت الطبع).
- Koptische Kunst, Christentum Am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 268, 264, 339, Comp., No. 47, and no. 262, 267, 279, 280, 331, 332, 333, 335, 337, 342.
- محمد عبد الفتاح السيد، دراسة لقطع من النسيج القبطي من مقتنيات جمعية الآثار
بالإسكندرية، جمعية الآثار بالإسكندرية، دراسات أثرية وتاريخية، (١٩٩٣)، ٨،
الإسكندرية، ص ص ٥٠-٧٠.
- *حول الموضوعات المصورة على النسيج القبطي، راجع:
-ديانا وولفر، نفسه، ص ص ٧٨-٨٠.
- Trilling, op. cit., pp. 80-100.
- Dimand, M. S., *Early Christian Weavings from Egypt*, B. M. M. A., 20 (1925), pp. 55- 58.
- Beckwith, J., *Coptic Textiles*, CIBA Rev. 12, 133, (1959), pp. 2-27.
- Arensberg, S. M., *Dionysos, A Late Antique Tapestry*, Boston Museum, Bulletin, 75, (1977), pp. 4-25.
- Crowfoot G.M., and J. Griffiths, *Coptic Textiles in Tow Faced Weave with Pattern in Reverse*, J. E. A. 25, (1939), pp. 40-47.

- Du Bourguet, P., La datation des tissus Coptes, Bulletin de La Société française d'Égyptologie, 13, (1953), pp. 60-67.
 - Geijer, A., A Silk from Antinoë and The Sassanian Textile Art, Orientalia Suecana, 12, (1963), pp. 3-36.
 - Kajitani, N., Coptic Fragments, in Japanese Textile Art, Kyoto, 13, (1981), pp. 6-77, Sp., 33-34, 50-56.
 - Lenzen, V., The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt, Univ. of California, Pub. in Classical Archaeology 5, (1960), pp. 1-38, Sp., 32-33.
 - Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969).
 - Shapferd, D., An Icon of the Virgin, A Sixth Century Tapestry panel from Egypt, Bulletin of The Cleveland Museum of Art, 56, 3, (1969), pp. 90-120.
 - Lewis, S., The Iconography of The Coptic Horsemen in Byzantine Egypt, J. A. R. C. E., 10, (1973), pp. 27-64.
 - Renner, D., Spätantike figurliche Purpurwörterien, in (Documenta Textilia) Festschrift für Sigrid Müller- Christensen, Munich, (1981), pp. 82-94.
 - Wessel, K., op. cit., (1969), pp. 186-187.
- عن الزخارف القبطية على النسيج، انظر الجزء الخاص بالزخارف القبطية في الفصل
الخاص بالفنون الصغرى.
- أيضاً:
- Gerspach, M., Coptic Textile Designs, New York, (1987), pp. 1-30.
 - Wilson, E., Roman Designs. British Museum, (1999), pp. 23-28, Pl. 24,30.
- محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، (١٩٩٣)، ص ٥٦ وما بعدها.
- Trilling, op. cit., nos. 69, 80-84.

الفصل الخامس

الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

تقديم

احتلت الفنون الصغرى مساحة كبيرة من الفنون والثقافة القبطية، فالنظرة الفنية الخاصة عند المصريين قد تبدو متأصلة آنذاك فى أعماقه، وهى المحرك الطبعى لعناصر المجتمع، وذلك لأن الفن فى تلك الفترة لم يكن مقيداً أو واداً عليه أو معولاً لإبداعاته، بل أن المقومات الفنية آنذاك عبرت عن ثقافته فى حرية متكاملة، وبالتالي انعكس ذلك على كافة الفنون الصغرى التى كان يتعامل معها بصورة بسيطة مواكبة للحركة الفنية المعاصرة له.

تميز الفن القبطى بالعديد من النماذج التى تدخل فى تصنيف الفنون تحت مصطلح (الصغرى)، سوف نعرض من خلالها الأعمال العاجية، والمنحوتات الخشبية، والأيقونات، والأدوات الكنسية (الخزنة اليومية)، ونختتم بالتعرض إلى ملحق تفصيلى مرسوم للعديد من الأنماط الزخرفية فى الفنون القبطية عموماً.

أولاً: المشغولات العاجية

عرفت مصر المشغولات العاجية منذ أقدم العصور، وعلى الرغم من عدم توافر مصدر أساسى للماج فى مصر الذى كان يستمد من سن الفيل أو ناب جاموس البحر، إلا أنه كان من الأنماط الفنية التى عثر عليها فى مصر فى عهد ما قبل الأسرات، ويحتفل أن يكون مصدره تلك العلاقات الودية القديمة بين مصر وجنوب النوبة ووسط أفريقيا منذ القدم (بلاد الزنوج)، بلاد بونت، بلاد جنتيو، بلاد كوش، وكلها أراضي أفريقية تقع فى جنوب مصر.

ظلت تلك الصناعة منتشرة في مصر عبر العصور الفرعونية، إلا أن الانتشار الحقيقي لها والازدهار الفني الواضح اتخذ طريقاً جديداً في مدرسة الإسكندرية الفنية تقريباً في المصيرين اليوناني والروماني، حيث زاد الاهتمام بالمشغولات العاجية وتوسعت أساليب نحتها ووصل إلى مكانة مرموقة في النقطة والإتقان والبراعة، وغلب عليه الوضع التزييني في الفن، بل واستغل في الحديد من الحرف الفنية إما من ناحية التطعيم أو الترميع أو في بعض الأحيان يصيغ العاج بالوان معينة ليكون لوحة فنية عالية المستوى. وقد عرفت عملية صباغة العاج الملون في مصر منذ عهد الدولة القديمة، وكانت الألوان التي استخدمت في تلوين العاج هي الأحمر والأسود بدرجة كبيرة بينما عثر على اللون الأخضر نادراً في بعض القطع، وكان الاكتفاء بلون واحد يعطى أكثر من درجة عندما يصيغ فوق النحت البارز، وبصفة خاصة للون الأحمر الذي يعطى نوعاً من القداسة والعظمة للقطعة العاجية المنحوتة.

ومع انتشار المسيحية في مصر ازدهرت المشغولات العاجية بصورة كبيرة وبصفة خاصة الملون منها، حيث زاد عدد الألوان المستخدمة من أحمر وأرجواني وقرمزي وأصفر وأزرق وأخضر، واحتلت الألوان المقدسة مثل الأرجواني والأزرق مركزاً متميزاً في كل لوحة عاجية، وبالتالي انتقل العاج من كونه جزء تزييني في اللوحة إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الديني المتوارث في مصر، ونظراً لصفه حجم تلك المشغولات بصفة دائمة فقد انتشرت بشكل واضح في جميع متاحف العالم، فقد لا يخلوا متحف من عرض جزء فني من العاج القبطي الذي تميز بموضوعاته الحيوية وأساليب فنه التي تتمثل دائماً إلى وجدان المشاهد دون اعتراض حتى ولو كانت بعيدة في أسلوبها عن الأنماط الهلنستية المعروفة من قبل.

ومما لا شك فيه أن الإسكندرية وكافة المدارس المصرية التي تعاملت أو أنتجت تلك المشغولات العاجية لم تكن وحيدة في العالم الروماني، بل كان هناك تنافس شديد في هذا الفن بين المدارس الفنية المختلفة في الشرق والغرب، في أنطاكية وفسوس وروما وروندس وبعض دويلات بلاد الغال وغيرها من المراكز، إلا أن هذا التنافس قد وصل إلى قمته بين مدرسة أنطاكية والإسكندرية، حتى أننا في العصر الروماني المتأخر، يختلط علينا الكثير من التأريخ أو التصنيف الفني أو الموضوعي بين

المدرستين وبصفة خاصة في الفترة ما بين أواخر القرن الرابع الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي، فلا يمكن بسهولة الوصول إلى أصل للقطعة العاجية مصرى أو سوري، تلك المناقشة كان مرجعها بلا شك مستوى الدقة الفنية والموضوعية المستخدمة من التراث المسيحي آنذاك في البلدين، كما أن التجاور في العقيدة ووضعها في بؤرة الأحداث الدينية والسياسية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين جعل لهما صفة فنية مميزة قريبة فيما بينهما مختلفة عن غيرهم في تلك الفترة.

عموماً فقد حاول مؤرخو الفن العاجي في العصر الروماني المتأخر والبيزنطي المبكر أن يقسموا المراحل التاريخية للمشغولات العاجية إلى فترتين: الأولى انطبعت عليها حصالات التأثير بالكلاسيكيات الفنية من ناحية الموضوع والأسلوب الفني، وهي الفترة التي ترجع من نهاية القرن الثالث وحتى نهاية القرن الخامس الميلادي، والفترة الثانية التي تميزت بالموضوعات القبطية وكذلك الأساليب للشعبية في النحت على العاج قد تنتمي إلى القرن السادس أو ما بعده، وهي فترة تقلصت فيها بشدة أعمال العاج المصري عموماً، ويحتفل أنه أصبح من المواد المضوية النادرة في المجتمع المصري وربما ارتفع سعر الحصول عليه أيضاً. عموماً تلك الاتجاهات قد تعكس ظروف المجتمع آنذاك قبل وبعد مجمع خلقثونيا.

استخدم العاج في تصوير موضوعات متميزة من الحياة الدينية القبطية في مصر، بل أنه ساهم بصورة غير مباشرة في توليد المذهب المصري من خلال تصوير بعض الموضوعات التي تهدف إلى ذلك.

ولحاول هنا أن نقدم رؤية جديدة لتفسير تلك الموضوعات ولحاول أن نسلل إلى غرض الفنان وحده للوصول إلى ماهية الروح الفنية المعاصرة له آنذاك من خلال مجموعة من الموضوعات المميزة، والتي تجمع بين التأثير الكلاسيكي والمصري القديم وروح العصر المسيحي في مصر. (شكل ١٩٦-١٩٨)

لدينا قطعة نحّية من العاج عبارة عن تمثال صغير مقاسه ٦ × ١٠ سم عثر عليه في مصر، وهو محفوظ حالياً في متحف Merseyside County في ليفربول (شكل ١٩٦)، التمثال يصور الراعي الصالح يحمل كبشاً فوق كتفيه، وهناك كبشان أسفله يرفغان رأسيهما إلى أعلى. وتنتمي أنماط وأساليب العمل من الناحية الفنية

والموضوعية إلى بدايات القرن الرابع الميلادي، الراعي هنا يشبه أورفيوس، واقفاً يتردى تونيكاً بحزام وطرفها السفلي مزين بكورنيش مزخرف، وفوق رأسه قبعة مسورية المسماة بالقبعة الفرجية Phrygian Cap وهي من النوعية التي تربط تحت الذقن. أما الكبشان الأخرين فهما واقفان في خضوع ينظران إلى أعلى تجاه الكبش المرفوع فوق كتفي الراعي، وهناك جزء من جرع شجرة في خلفية المنظر. تلك هي حدود المنظر من للناحية الوصفية، ولكن هناك نماذج تصويرية عديدة لمنظر الراعي، ولكن مسألة النظرة الخاضعة للكبشان إلى أعلى تعطي دلائل تصويرية غاية في الأهمية فسي أساليب الفن المصري في القرن الرابع، فمن المعروف أن صور الراعي مع الكبشين كانا دائماً في حالة لهو وعبث في الأرض، ولم يصورا دائماً في حالة خضوع وتامل، وبالتالي فإن الفنان أراد أن يعكس حالة دينية في تلك النظرة العلوية، وكأنهما يتمنيان أن يذالوا نفس الحظ الذي ناله صاحبهم فوق كتف الراعي، تلك الأحاسيس الدينية فسي العمل، قد تعطي إلى حد ما نوعية للخشونة الواضحة التي قد تبدو على الأجسام. عموماً في المنظر نجد مفهوم الاختلاط السورى والمصري في فن العاج يبدو موكباً في استخدام غطاء رأس سورى واضح كما أن أسلوب نحت الملابس به تأثيرات مسورية وبصفة خاصة الجزء السفلي من التونيكا. وعموماً يمكن ترجيح أن تكون القطعة إما من الإسكندرية أو الفيوم، وإن كانت بعض الآراء قد تحدد أسلوب نحت أهناسيا في المرحلة الثالثة، وهو ما ذهب إلى تأريخ القطعة بالقرنين السادس والسابع الميلادي، ولكن الأصول المصرية التي يمكن المقارنة بها لصور الراعي، تؤكد أن مناظره لم تستمر إلى تلك الفترة المتأخرة، وإن حدود انتشار هذا المنظر في مصر طبقاً للأدلة الأثرية لا يتعدى القرن الخامس الميلادي، وهو ما يؤكد أن تأريخ اللوحة يقع في الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

من الموضوعات الرائعة من الناحية الفنية تحت بارز على Pyxis، (صندوق صغير للعطور أو الزيت أو السخور) يحتوي على منظرين أسطوريين يختصان باحتفالية إله النيل في مصر، الصندوق من القرن السادس الميلادي. المنظر الأول يمثل جانب من الاحتفال بعيد النيل (وفاء النيل) وهو يضم خمسة من المشاركين في الاحتفال مضجعين على أريكة، اثنان على الجانب الأيمن ومثلهم

على الجانب الأيسر، ويرفعون أيديهم التي تحمل أطباق، بينما نجد أشخاص على الجانبين كخادم يقدمون الأطباق للجالسين، في منتصف المنظر نجد سيدة تأكل بطة موجودة على طبق أمامها فوق منضدة خشبية، ونلاحظ أن ثلاثة من الجالسين في الخلف ينظرون باهتمام بالغ ناحية الطبق، بينما الرابع ينظر لأحد الخدم، وهو أسلوب فني رائع باستخدام نظرة العين لخدمة الموضوع وتفاصيله وإعطاء واقعية رغم تدهور الأسلوب الفني. نلاحظ أن السيدة ترتدى ملابس بسيطة وبينما يتحلى عفتها بعد ثمين، وهو يتناقض على تميز به الفنان القبطي عموماً في أعماله الفنية، زخارف المقاعد تبدو متأثرة بزخارف القواميس الجنتزية، بل أن المنظر على الرغم من كونه يمثل جانب من احتفالية دينية، إلا أنه يمكن تفسيره على أنه جزء من وليمة جنتزية، منتقاة من التراث الإيزيسي الخاص بالاحتفالات النيلية الجنتزية أيضاً (شكل ١٨٨).

المنظر الثالثي يحتوي بداخله على منظرين بطريقة التوازي، على اليسار نجد سيدة تستند على تمثال لأبي الهول، وتحمل إكليلاً من الزهور والفواكه في يدها، ويحتل أن تكون زوجة إله النيل (نيلوس)، وهي مرتبطة بالهول وأبي الهول ومفهوم الخصوبة من ناحية الأجسام المرحلة وعادة ما يعرف هذا التشخيص بتجسيد شخصية مصر. وعلى الرغم من فقدان أجزاء كثيرة من صورة السيدة، إلا أننا يمكن تعويض ذلك في صورة نيلوس النموذج الذكري لتشخيص مصر ونهر النيل، وهو هنا يجلس في شكله المعتاد في المصريين البطلمي والروماني، على اليمين نجد مجموعة من الأطفال يلعبون، بينما يحصل هو في يده قرن الخيرات، بعض العلماء فسروا هذا القرن بأنه مجداف أو الدفة التي تسيير بها الحياة في مصر، وهي لا تزال أشياء خاصة مرتبطة بنهر النيل في مصر، ونلاحظ أن الفنان جعل المنظر بأكمله وكأنه داخل النهر حيث ارتفع بزخارف النهر (المياه) حتى الربع العلوي من الصندوق على جانبي المنظر.

ويبدو الأسلوب الفني هنا مرتبطاً بالحديد من صور إله النيل على المنسوجات القبطية ومنحوتات (اناسيا)، والتي تضم أسلوب فني يهتم بالوجود على حساب القياسات الجسمانية كما هو واضح في صورة نيلوس، ولكننا نلاحظ بعض التأثيرات السورية في تسمية الشعر الخاصة بالمنظر الأول للمحتفلين، بينما الأسلوب المصري يبدو واضحاً في الوجوه الممتلئة التي تميزت بها المنحوتات العاجية منذ القرن الخامس الميلادي.

مما لا شك فيه أن مدلول تصوير إله النيل والاحتفال به آنذاك، كان جزءاً من التراث الشعبي المصري منذ القدم، لكن هذا لا ينفي أن العقيدة المسيحية استقلت كثيراً من تشخيص نيلوس في الفن القبطي للهندس، فهو نموذج لحالة تشخيص الآلهة على الأرض، وكذلك نموذج للتعامل البشري - الإلهي معاً من حيث تبادل المنفعة بالعبادة والاحتفال، وبالتالي صلب نيلوس يحمل صفات عديدة من السيد المسيح كالخلاص والمنقذ بفضل خيراته، فقد صور على صندوق آخر وبجانبه معجزة السيد المسيح (واهب الحياة) في إقامة لعازر (شكل ١٨٩)، وهي نماذج تؤكد أن هناك تراكيب فنية شعبية فرضت نفسها في تحديد سمات هذا الفن في الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين في مصر.

أيضاً من اللوحات التي تعكس إلى أي مدى ظلت التراكيب الأسطورية متوفرة في الفن المصري آنذاك، صندوق Pyxis من العاج عليه جزء من الاحتفالات الديونيسية - الإيزيسية في تراكيب مختلفة، وهذا الصندوق يضم لوحتين (شكل ١٩٠) الأولى: صور عليها ثلاثة أشخاص واقفة مدعمة بأوراق الأكانثوس Akanthos، في المنتصف يقف الإله ديونيسوس Dionysos يرتدي عباءة تلف حول النصف السفلي من جسمه يمسك في يده اليسرى Thyrsos وفي اليمنى يمسك كأس الكنثروس، تحت الإناء نجد نسر رأسه مرفوعة إلى أعلى يتأهب ليلتقط قطرات الخمر المنسكب من الإناء. على يمين ديونيسوس نجد جارية تحمل طبله ترفعه خلف رأسها، يحتمل أن تكون أحد المياندات (وصيفات الإله ديونيسوس) بينما على اليسار نجد أحد الساتير Satyr يرتدي رداءً ربما يكون من جلد الغزال حول خصره، وحول رقبته جلد النمر، ويحمل فوق يده اليمنى Pedom أو Shepherd's Crook عصا لها خطاف يستخدمها الراعي في محاصرة أغنامه، وعلى كتفه الأسير يحمل قربة مملوءة بالخمر المقدس، المشهد عموماً يعبر عن جانب معتاد بكامل عناصره من الاحتفالات الديونيسية، كما أنه يلقى الضوء على أهمية الخمر المقدس كأحد الرموز المسيحية المبكر آنذاك. علماً بأنه في كثير من الأحوال كان ديونيسوس يعتبر نموذجاً للمسيح مستوحى من التراث الهلينيستي.

اللوحة الثانية على غطاء الـ Pyxis تصور امرأة ترتدي ببيلوس Peplos فوق الكتفين مربوط من عند الخصر، وتحته هيماتيون طويل وتحمل في يدها اليسرى

Cornucopia قرن الخيرات، وفي يدها اليمنى دفة مغنية غير واضحة إلى حد ما، وتبدو تلك السيدة إلهة، ولكن نلاحظ التركيب المختلفة باستخدام رموز متعددة من مخصصات آلهة أخرى كإيزيس ولوروديتي وتيخي إلهة الحظ أو الصحة، ولكن بالربط بين الموضوعين، نجد أن بعض العلماء ذهبوا إلى أن تكون الإلهة المصورة هي تيخي - فورتونا إلهة الحظ والصحة، ومن هنا ذهبوا إلى أن هذا الصندوق خاص بحفظ الأكوية، وإن كان هذا الاتجاه لا يبعد الاحتمال الآخر بأن تكون الإلهة إيزيس رمز للخصوبة في اللوحة، وبالتالي فإن هذا المنظر يعكس مضمون تلك التركيب المختلفة ومتغيرات العصر من الناحية الدينية. الأسلوب الفني متأثر إلى حد ما بالتغيرات الهلنستية وكذلك الإحياءات الزخرفية الواضحة في اللوحة الثانية، وهذا لا يمنع أن الفنان كان مدركاً لكافة المخصصات الإلهية المصورة للآلهة، وأن مفهوم الاستخدام هنا يعكس الانطباع الشعبي من ناحية الأسلوب الفني الذي بدأ مع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادي.

تلك الأمثلة التي صورت جانباً من الموروث الحضاري في تلك الفترة - سواء كان فرعوني الطابع أو هلينستي - كان يولكب روح الفن عموماً المتمثلة في فنون النسيج والنحت والتصوير الجداري، ولأن المعين واحد من ناحية مصدر الموضوع أو الأسلوب الفني. ولدينا نماذج عديدة تؤكد هذا المعنى وتوظف العمل الأسطوري كما سبق وشرحنا في النحت لخدمة العقيدة الجديدة، فجد موضوعات أوروبا وزيروس (شكل ١٩٤)، واعتصام جاليسيديس بواسطة النسر المشخص لرب الأرباب زيوس (شكل ١٩٧)، والذي ارتبط مع مفهوم الهبوط الإلهي على الأرض وإخضاع المؤمنين له مع رمزية النسر التي صارت بعد ذلك أحد الرموز الخاصة بالعناية الإلهية. وكذلك من الموضوعات الهامة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة (شكل ١٩١)، وأسطورة هيراكليس وأسد نيميا، ومناظر لربات الفنون وأبوللو وأرتميس (شكل ٢٠٥)، وغيرها من الموضوعات الأسطورية الهلنستية الطابع والتي عكست مضمون الثقافة الشعبية لمصر آنذاك.

من أهم اللوحات التي تحتوي على مناظر أسطورية ورموز متعددة تخدم مفهوم العقيدة الجديدة، منظر للوحة من العاج على وجهين (شكل ١٩٢)، الوجه الأول تبرز

فيه شخصية هيليوس إلى الشمس الوقف جهة اليسار على عربة يجرها الحيوان الأسطوري الكنتاور Centauros على البحر حيث يوجد ثلاثة من الـ Tritons تريتون وهم من آلهة البحر يمارسون الرياضة داخل البحر بجوار بعض الكائنات البحرية - من المفترض أن التريتون من أتباع الإله بوسيدون ولكنهم هنا يعبرون عن مفهوم التراكيب المختلطة التي سادت في التراث الديونيسي في الفترة المتأخرة. أما هيليوس فيحمل في يده اليسرى الشعلة الخشبية Thyrsos (أحد الرموز الديونيسية) وفي يده اليمنى يحمل كأس الكنتاروس Kantharos، ويسانده أحد الساتير باهتمام واضح في نظرته إلى الإله، أما الكنتاور فجده يحمل كنتاروس كبير مملوء بالخمر المقدس. في النصف العلوي نجد فارس صغير يتقدمه أحد الساتير ينفخ في آلة موسيقية Whelk-blowing، وهي من المحتمل أن تعبر عن الغناء الإلهي الروحاني الخاص بالاحتفالات الديونيسية، هنا يظهر أحد الساتير في مرحلة وسطى بين هذا المنظر والمنظر العلوي، ويبدو وكأنه هابط أو صاعد إلى السماء، يحمل في يده دلو من الخمر المقدس، ويحمل فوق كتفه سلة فواكه وهي أحد الرموز الفنوسية - المسيحية ويبدو أنه قادم بها من السماء إلى المؤمنين على الأرض، والذي يمثلهم هذا الفارس الذي يتبع الساتير، ويبدو ذلك واضحاً إذا ما نظرنا إلى الجزء العلوي من المنظر، فنجد فيه منظر جمع ثمار الفواكه والكروم وعملية عصر العنب وتجهيز للخمر المقدس حتى يصل إلى تلك العربات التي تجرها الثيران تمهيداً لوصولهم إلى الأرض. تلك التراكيب بين الخمر المقدس والوسيط (الساتير) وسلة الفواكه ومفهوم الفارس الصاعد إلى السماء، بالإضافة إلى التراكيب المختلطة بين مخصصات الإله أبوللو وديونيسوس وهيليوس، كانت تعتبر من المفاهيم الدنيوية في العقيدة الفنوسية - المسيحية المبكرة، والتي استوحت بصورة غير مباشرة من الشعر الأورفي الذي كان من أهم أسس الاحتفالات الديونيسية التي كانت تدل على معاني الخطيئة والمعاناة والموت والهروب من الجحيم عن طريق السكندل الإلهي المباشر على البشر أو بتجسيد مفهوم العناية الإلهية كأحد الموضوعات التي كانت محور تعاليم تلك الفترة حوالي منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السادس الميلادي.

الوجه الثانى من اللوحة يحمل نفس التراكيب الكونية المعبرة عن العلاقة بين البحر والأرض والسماء، فجد فيه الشخصية الرئيسية هى سيلين Selene إلهة القمر، وهى من أنصاف الإلهى فى الميثولوجية اليونانية، وتظهر راكبة عربة يجرها اثنتان من الثيران إلى أعلى من داخل أعماق البحر المملوء بالكائنات البحرية المصاحبة لها والمحيطه فى نفس الوقت بالإله Thetis ثيتس التى تستقر أسفل المنظر مستندة على صخرة وهى عارية فى الجزء العلوى من الجسم، وتمسك بقرن الخيرات فى يدها اليمنى واحد الكائنات البحرية فى اليسرى. نلاحظ أن الإلهة سيلين تمسك فى يدها الشعلة الخشبية، وهى تقابل المنظر الآخر لهيلينوس، كذلك نجد فى حركة استعداد مواكبة لحركة العربة والثيران، كذلك الرداء الذى ترتديه يبدو مواكباً لذات الحركة حيث اصطنع منه الفنان شكل الهالة فوق الرأس المعبر عن روح العصر فى تصوير الآلهة والقدسين. ويظهر فوق الثيران أحد الساتير عارياً متجهاً جهة اليمين يستعد لينفخ فى آلة موسيقية وهو فى نفس الوقت يمسك بيده اليسرى اللجام الذى يجر الثيران، وبجانبه نجد سيدة عارية تحمل صينية فارغة، الجزء العلوى من المنظر نجده يمثل الكائنات السماوية، فجد اثنتين من المخلوقات متكأين أسفل شجرة زيتون يحتل أنهما بمثلان أنصاف الآلهة Horai المختصين بالمحصولات الموسمية وجلب الخيرات فى الفصول الأربعة، على اليمين نجد إيروس وهو يهز جزع شجرة الزيتون ليصلع منه أكاسيل الزهور للفوز للإلهى للمؤمنين، وعلى الجانب الأيسر نجد أفروديتى داخل الصدفه معبرة عن مولد الآلهة من العدم، وأسفل إيروس نجد كلب صغير يلتقط ثمرة زيتون من أيدي إحدى الآلهة Horai ويبدو أنه ليس له علاقة بالمنظر. ويندرج التعلق على موضوع اللوحيتين عموماً تحت مفهوم هبوط وصعود الآلهة وبصفة خاصة التركيز على أنصاف الآلهة الذين يحملون الصفتين الإلهية والبشرية فى الأساطير اليونانية، كما أن المنظر يوحى بتجديد أهم الرموز المسيحية المستخدمة بعد ذلك وأن دورها فى الميثولوجية اليونانية قد لا تختلف كثيراً عن مفهومها فى المسيحية وبصفة خاصة استخدامات الخمر المقدس والكناروس وشجرة الزيتون والفداء الإلهى للساتير وغيرها من الرموز المختلفة.

من الموضوعات النادرة والطريقة التي صورت على العاج القبطي، لوحة من العاج لممثلة مسرح تجيد تجسد بعض الشخصيات التراجيدية والكوميديّة معاً (شكل ١٩٣)، السيدة ترتدى خيتون سميك مربوط من المنتصف بشريط معقود، وفوق الخيتون نجد عباءة ملفوفة فوق الكتفين. تحمل سيف في جانبها الأيمن وتمسك بيدها اليمنى آلة الليرا بمسبحة أوتار، وفي اليد اليسرى تحمل ثلاثة أقنعة مسرحية ما بين تراجيدية وكوميديّة، وترتدى قناع غريب الشكل يبدو وكأنه سلة مقلوبة ذات شرائط تتطاير إلى الخلف، شكل الشعر يبدو مستعاراً (باروكة). تنف السيدة ومخصصاتها بداخل إطار زخرفي رائع فسى الشكل والصناعة وهو عبارة عن شريط من أوراق الأكانثوس المفتوحة، كبيرة ومنحوتة بشكل دقيق وعيق ومتناسق، وهو يؤكد أن القطعة ليست من التراث الشعبي، بل أنها نفخت خصيصاً لتلك الممثلة وملاحح شخصية لها. وقد فسّر بعض العلماء هذا الموضوع على أنه لقطة مسرحية لتلك الممثلة التي عرفت بالانتوميم *Pantomime* تمثل فيها الشخصيات التي تمسك بالأقنعة الخاصة بهم، وهو أداء تمثلي شائع في المسرحيات الإغريقية، ولكن الغريب في الأمر أن تكون الممثلة سيدة، وهذا المجال في الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين ظهرت فيه تلك النوعية من النساء يقمن بأداء أدوار مسرحية خاصة في الاحتفالات التذكارية والدينية وقد اكتب ذلك شهيرة الممثلة الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان وبالتالي رجع بعض العلماء أن تكون تلك القطعة خاصة بها أو أن شهرة الممثلات في تلك الفترة جعلت إحداهن تطلب أن تحت على العاج بتلك الطريقة المقلدة، على العموم فالقطعة لا تزال تحمل اختلافات عديدة في تفسيرها، ولكن أهم هذه الاختلافات أن القطعة من مصر وأنها تحمل أسلوب فن النحت المصري في القرن السادس الميلادي الذي تميز بوجود ممثلة بدون تعبير، مع الاهتمام المتزايد بالزخارف اللطاعية على عناصر العمل، جميعها مميزات للنحت العاجي في مصر خلال القرن السادس الميلادي، فهل كان في مصر آنذاك ممثلات ذو شهرة كبيرة توالكب إتقان هذا العمل؟

بجانب هذا الكم من الموضوعات الأسطورية القديمة في العاج القبطي، سيطرت كذلك بعض الموضوعات المسيحية في مصر آنذاك على بعض القطع، من أشهر تلك القطع نموذج القديس أبو مينا بين الجميلين وجانب من قصة حياته، المنظر مصور فوق

صندوق Pyxis ينقسم إلى منظرين (شكل ١٩٥)، الأول خاص بقصة استشهاد أبى مينا في تسلسل قصصى رائع، يبدأ بمنظر المحكمة، ونجد فيه القاضى أو الحكم يجلس فوق كرسي بدون ظهر منحني ناحية اليسار ويمسك كتاب الحكم بيمينه، وعلى يساره نجد سلة ليست ذات علاقة بالموضوع، وعلى يمين الحاكم نجد منظر إعدام أبو مينا، الذى يبدو فيه بدون ملابس فى النصف العلوى من الجسم ورداء فقير بستر عورته من أسفل، وهو منحني فى وضع الإعدام مربوط الأيدي من الخلف، ويقف أمامه القائم بإعدامه يرتدى تونيكاً قصيرة ذات حزام وسروال طويل، ويرفع سيفه ويجذب مينا من شعره ويهم بقطع رقبته، خلف القديس مينا وإلى أعلى قليلاً نجد الملاك فى وضع طائر يستعد لاستقبال روح القديس مينا عقب إعدامه، وعلى يمينه نجد تل صغير وشجرة، ويبدو أنهما من أصاليب استغلال الفراغات المحيطة بالمنظر أو فواصل بين المنظرين.

المنظر الآخر نجد فيه القديس أبى مينا فى مشهد الشهير بين الجميلين يرتدى تونيكاً قصيرة وحذاء طويل وعبارة عن Chlamys المزينة بـ Tabion وحول راسه هالة، ويقف عند مدخل أو هيكل جنائزى يشبه الناسكوس الخاص بحالات الخلود قائم على عمودين ذى بدن معقود، وهى حالة فنية معروفة فى الفن القبطى نكل على القداسة، أو نكل على أن هذا الهيكل يمثل المكان المقدس الذى دفن فيه القديس وأصبح رمزاً للحجاج المسيحيين فى مصر والعالم البيزنطى فى الإسكندرية، إلى جواره وعلى الجانبين ينفج جسع من الحجاج وكأنهم يقتربون من الهيكل وهذا الجمع مكون من سبختين من اليسار ورجلين من اليمين.

الصندوق يصور جانباً من حياة القديس أبى مينا فى مقبرته فى مصر، وهو نموذج معتاد العثور عليه فى ثلاثة مراكز هامة فى تلك الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، هم الإسكندرية وسوريا والقسطنطينية، وهى مناطق شهدت شهرة أبو مينا، والمنظر يؤكد أن الصندوق نُحت فى الإسكندرية وأنه نموذج من القرن السادس لتلك النوعية من المشغولات الفنية المرتبطة بمواسم الحج لدير القديس أبى مينا فى الإسكندرية، كذلك نجد أن أسلوب نحت الملابس والوجوه الممتلئة وغياب القياسات الجسمانية، جميعها ظواهر نحتية عثر عليها فى مصر على العاج والنسيج، وهذا بالتأكيد لا يمنع أن بعض العلماء ذهبوا على اعتبار أنه من الصعب تحديد الفواصل

الفنية لصور أبو مينا بين المراكز الثلاثة التي شهدت اهتمام خاصة بقصته، كذلك وجود أماكن مقدمة له في تلك المناطق، ولكن تركيبة المنظر الخاصة بحالة الإعدام ومنظر التقديس ما هي إلا تراكم موضوعية تخدم مفهوم المسيحية في مصر، وبصفة خاصة لحظة الاستشهاد ثم الفوز بالتقديس في العالم الآخر، وهي فكرة واكبت التعاليم الغنوسية للمسيحية في مصر خلال القرن الخامس والسلاس وضرورة البحث عن حالة تقديس للمسيحيين الأوائل الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل العقيدة الجديدة وهو مفهوم استمر في الفن القبطي حتى الفتح العربي.

أيضاً اتجهت الموضوعات المصورة على العاج إلى تصوير المسيح وجانب من معجزاته الشهيرة، فلدينا مشط من العاج محفوظ في المتحف القبطي (شكل ١٩٩)، عليه زخارف تحتوي بارزة تبين جانب من بعض معجزات السيد المسيح، مثل إقامة لعازر من موته، وشفاء الأعمى، ويتبع فيها الأسلوب الشعبي الذي تميزت به منحوتات القرن السادس الميلادي. أيضاً لدينا لوحة من العاج عبارة عن ميدالية دائرية يحتمل أنها قلادة لعقد، بداخلها صورة نصفية آدمية لتدسية أو متضرعة في حالة ابتهاج، واللوحة تحمل مواصفات تصوير الوجوه في القرن الخامس، مثل الوجوه الممتلئة والالتزام بغطاء الرأس وانسيابية العيون والقم الصغير، كما نلاحظ عدم وجود قياسات جسمية واضحة يبين الجسم والأيدي، وتبدو القطعة من أهم المنحوتات العاجية التي تؤكد انتشار خام العاج واشتراكه في العديد من الأعمال الفنية.

كذلك من المتحف القبطي الذي يحتوى على الحديد من النماذج العاجية المختلفة ففى الفن القبطي، نجد صندوق خشبي للزينة في خلفياته زخارف عاجية عبارة عن حشوات رقيقة بلقوش ملونة تصور سيدتين تسعدان للزينة داخل هيكل أليق مزود بستائر (شكل ٢٠٠)، ويبدو أن هذا الطراز السوري الأصل قد نفذ في مصر منذ حوالي القرن السادس تقريباً، وشاع استخدامه في العصر الإسلامي بعد ذلك وهو يمثل واحداً من أهم أماليب الزخرفة المركبة من العاج وأنواع غالية الثمن من الأخشاب من الارو والزان وخشب الأبلوس الأسود. وفي بعض الأحيان كانت تطعم الزخارف ببعض الأحجار الكريمة والفيروز بجانب الحشوات العاجية، فقد كان من الفنون المتألقة في

مصر، ولم نعر على نماذج شعبية منه بل أن معظم للنماذج التي عثر عليها تعبر عن أنه صنع لطبقات متميزة نظراً لارتفاع أثمان الخامات المستخدمة شكل (٢٠١، ٢٠٢). وقد أصبح العاج منذ القرن السادس الميلادي يدخل كحشوات خارجية في المصنوعات الخشبية، بل أنه احتل مكانة مميزة وثابتة في ديكورات الكنائس وبصفة خاصة الأبواب والأحجية الخاصة بالهيكل الأوسط وحامل الأيقونات، ولكن لا يمكن الجزم بدقة تلك الصناعة بصورة كبيرة إلا مع دخول العرب إلى مصر، فقد عملوا على جلب العاج بكميات كبيرة الأمر الذي جعله في متناول الجميع مما زاد من استخدامه وازدهار فنونه.

ولم تكن المشغولات العاجية قاصرة على الصناديق واللوحات والحشوات الخشبية، بل استخدمت في عمل مجموعة من الأواني وبعض الحلقات مثل الأساور والخواتم (شكل ٢٠٣)، ولدينا في المتحف القبطي بعض الأواني التي تحتل عليها مناظر دينية مثل قصة بشارة العذراء، وأنية مخصصة للكحل الخاص بالزينة عليها بعض الزخارف الهندسية (شكل ٢٠٤)، كما أن العاج استخدم كلوحات لحمل بعض النقوش الكتابية. ولكن من أقدم استخدامات العاج في العصر المسيحي، استخدامه الجنائزي، فقد عثر على بعض اللوحات العاجية الصغيرة التي تصور مجموعة من الحوريات الماريات الهائمت الرافصات في أوضاع كلاسيكية تبعث جانب روحاني ملائكي (شكل ٢٠٢، ٢٠٣)، وهو المفهوم الذي فسره بعض العلماء على أنه استخدام غنوسى وضمن الأسرار المقدسة، ولم يفسر إلى الآن وظيفة تلك اللوحات في المقابر وبصفة خاصة مقابر مدينة أنتينوى التي اكتشفها (جانيت) في أواخر القرن قبل الماضي، عموماً فلبن وظيفة تلك اللوحات تعطى انطباعاً عن مقدار التنفير الذي أصاب الفن عموماً بالاهتمام بالمفاهيم الروحية، وأن هؤلاء الهائمت مثل ربك القنن أو هن يمثلن نماذج من الوسائط الإلهية الذين يحملون العناية الإلهية ويحرسون بها المتوفى المؤمن، ولدينا في المتحف القبطي العديد من تلك النماذج التي عثر عليها في بعض المقابر القبطية، وهي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي تقريباً.

أما الاستخدام الأخير للعاج فكان المرسوم منه، وهي مجموعة من اللوحات العاجية محفولة في المتحف القبطي تعود تقريباً إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي،

ويحتمل أنه قد تم العثور عليها في مقبرة للفنان أو هي لوحات لم يتم نحتها بعد، فقد تم تلوينها بالخطوط الحمراء والسوداء، وهي تمثل بعض المناظر الطبيعية الصماء، فعلى إحداها نجد بطة وسط بعض التيلتات وزهرة للوتس، وعلى الأخرى غراب أو نسر فوق شجرة مورقة بأزهار، والثالثة نجدها تصور أحد الملائكة على هيئة كيبيد يرتدى عباءة أرجوانية ويحمل سلة فواكه ربما يقدمها للمتولي، فكيبيد وهذه الرموز كانت أحد المخصصات الجنائزية في الفن المميجي في مصر وخارجها (شكل ٢٠٨).

من هنا نجد أن خام العاج من المواد العضوية التي اهتم بها المصريون بصورة كبيرة منذ أقدم العصور وحتى الفن القبطي، وأنه من السهل أن نتتبع تداخلات هذا الخام في العديد من اللوحات والمشغولات اليدوية للفنية التي تعكس قدرة الفنان المصري على إنتاج أعمال دقيقة ورائعة تحت أى ظروف قهرية تحاول أن تعطل قوة الدفع الثقافية أو الفنية.

ثانياً: المشغولات الخشبية

احتلت المشغولات الخشبية جانباً هاماً من تطور الفن القبطي في مصر بل يمكن القول بأن المصريين لم يظهروا إنتاجهم الفني المعبّر عن إبداعات فنية غاية في الدقة والسروعة للنحت الخشبي إلا مع بداية العصر المميجي في مصر، وهذا لا ينفي أنه مسروروث قديم عند أجدادهم القراعة منذ أقدم العصور، ولكن كمية المنحوتات الخشبية التي عثر عليها في مصر وتعود للفترة المميجية في مصر قد تفوق مثيلاتها في عصور أخرى، وهي كافية لتعبّر عن تمكن الفنان المصري من هذا الخام وكذلك توافر أنواعه المتميزة في مصر في تلك الفترة مثل خشب الجميز والنبق والسلط والأل والنخيل والسودوم، بالإضافة إلى استيراد أنواع أخرى من الخارج مثل الأرز وخشب الجوز والبلوط والساج، وهى أنواع كانت مستخدمة قديماً، وبالتالي تعود الحرفي والفنان المصري على استخدامها في تزيين الأثاث المنزلي وصناعة الأبواب والهياكل والسقوف الخشبية بالإضافة إلى الأعتاب والأحجبة الهيكلية، وكذلك بعض الأدوات الخاصة بحياته اليومية، كما أنه استخدم الأخشاب في عمل أفاريز زخرفية تحمل

زخارف كتابية أو نحتية بارزة محاطة بأفاريز هندسية أو نباتية. تلك الاستخدامات تطلبت بالطبع أعمال نجارة على قدر كبير من الدقة والحرفية المطلوبة، وهي مهنة عثر عليها في مصر بصورة كبيرة ولا سيما في العصر الروماني المتأخر والفترة المسيحية حتى الفتح العربي.

من أهم الموضوعات التي استخدمت في الزخارف الخشبية الموضوعات النيلية المستوحاة من الاحتفالات المصرية بإله النيل، وهي المناظر التي تجسد خيرات مصر بصفة دائمة، وفي بعض الأحيان استخدم الفنان الألوان من أجل إضافة جانباً من الواقعية على العمل الفني، فيتم تلوين الزخارف النباتية والأشجار والأشكال الهندسية بألوان متضادة حتى يحقق نوعاً من الانسجام بين الألوان وعناصر نحت اللوحة. ويجب أن نؤكد أن ظاهرة تلوين الأخشاب أو تطعيمها بالذهب أو الفضة كانت نوعاً من الممارسات اللونية القديمة، ويحتمل أن حالة التدهور الاقتصادي جعلت الفنان يلجأ إلى الألوان بدلاً من استخدام الذهب والفضة. في المتحف القبطي لدينا بورتريه مرسوم على لوحة خشبية لسيدة في وضع جنائزي، وهو يمثل أولى المراحل الفنية التي تم التعامل بها مع الأخشاب بواسطة الألوان، وهو تأثير ربما كان نابهاً من ظاهرة تصوير البورتريهات الشخصية في العصر الروماني في مصر، ولكن للتطور الآخر الذي حدث بعد ذلك، هو البدء في نحت تلك الأشكال المرسومة، وهو ما نجده على سبيل المثال في جانب من الصور النيلية الأسطورية لأحد التماثيل (سوبك) أو إله الشر أو الإله المحبب لسكان مدينة الفيوم عموماً، وبالتالي أصبح التمساح رمزاً للشر وهو رمز مركب بين اتخاذ كحامي من الشر، أو هو جزء من المركبات العضوية لنهر النيل، وبالتالي انتشرت زخارفه في الفن القبطي عموماً وبصفة خاصة الملحونات الخشبية، التي تصوره دائماً يسبح في مياه النيل وسط أزهار اللوتس ونباتات مختلفة (شكل ٢٠٩).

هذا الاستخدام يعود إلى القرن الرابع الميلادي، وقد غلب عليه إضفاء بعض الرموز المسيحية مثل الأسماك وبعض الطيور وأشكال علامة عنخ والصلبان. كما احتلت مناظر الصيد جانباً هاماً من تلك المشغولات الخشبية (شكل ٢١٠، ٢١١)، فالصيد هنا كان نوعاً من المغامرة للروحانية للراهب أو المؤمن، وهو اختبار دلي للقضاء على شهوته ورغباته المتمثلة في نوعية الحيوان الذي يرغب في قتله

والمسيطرة عليه، فأغلب تلك الحيوانات كانت أسطورية أو حيوانات شرسة قوية من الأسود والذئبة والنمور والتلين وغيرها، وبالتالي فإن مهنة الصيد وحرفته في الفن قد انتقلت من الجانب التزييني الذي يعبر عن القوة الدنيوية في العصور القديمة واليونانية الرومانية، إلى وظيفة جديدة تعبر عن القوة الروحية في الفن القبطي، لذلك ارتبطت بصورة كبيرة بالإنتاج للفنى سواء في التصوير الجدارى داخل القلايات أو في المنحوتات الخشبية، أو في الزخارف النسيجية.

ومن الموضوعات الشهيرة التي صورت على الأخشاب أيضاً صور دخول المسيح المنتصر إلى مدينة أورشليم وسط ترحيب الجموع من أهالى المدينة وهي تحمل سعف النخيل رمز الانتصار والسلام والخير الذى عم عليهم بوجود المسيح بينهم، تلك اللوحة المحفوظة في المتحف القبطي (شكل ٢١١) تمثل نوعاً من الأسلوب الشعبي في نحت الأخشاب، فطلى الرغم من حجم العمل والأشخاص المصورين والذي يصل عندهم حالياً على اللوحة إلى عشرة أشخاص، وربما كان أكثر من ذلك في اللوحة الأصلية، إلا أن أساليب الحركة والعمق قد تبدو شعبية إلى حد ما من ناحية الملابس وحركة الأيدي والخشونة الواضحة في أسلوب النحت وبصفة خاصة في الجزء الذي صور فيه المسيح، والذي حاول الفنان أن يعبره بكثير من الزخارف في الخلفية، وبالتالي فإن العمل على ضخامته من الناحية الموضوعية إلا أنه نموذج للفن المحلى في مصر، وقد استعاض عن ذلك الفنان بالنقش الملوى الذي يوضح الحدث، وهو أسلوب استخدم كثيراً في القطع الفنية التي توضع في الكنائس وتكون مرآة من المشاهدين، ومن ثم يمكن إدراك المعنى دون الخوض في التفاصيل الفنية للوحة. هذا الأسلوب يزيد من مفهوم المحلية في مصر تقريباً خلال القرن الخامس الميلادي.

وقد استخدمت المشغولات الخشبية أيضاً في موضوعات التكريس للأيقونة والقيسين وهو تصوير القديس وسط فجوة منحوتة على أشكال متعددة إما هيكلية - بيهنولية مثل الحنية أو دائرية أو مستطيلة الشكل، يصور بداخلها القديس إما واقفاً مثل صورة القديس شودة من القرن السادس الميلادي يحمل في يده الكتاب (الإكجيل) (شكل ٢١٣، ٢١٤)، هذا الوضع عُرف بوظيفة التكريس. وفي بعض الأحيان يصور القديسين حاملين إما الصليب الطويل (الملاكى) وحول رؤوسهم هالة التقدس، أو يرتدون تاجاً

إلهياً (مثل تاج الإلهة تيخي أو إيزيس) ويحملون بعض أغصان الزيتون وسلة مملوءة بالفواكه، واستمرت تلك الظاهرة منذ القرن الخامس تقريباً وحتى القرن العاشر الميلادى كظاهرة فنية تستخدم من خلال المشغولات الخشبية (شكل ٢١٧، ٢١٨).

إن أهم الاستخدامات الخشبية الباقية إلى الآن من الفن القبطى، هى صناعة الأثاث والأبواب والهياكل الخاصة بالكنائس المصرية، والتي احتفظت - رغم حالات التجديد والتعديل لها منذ تلك الفترة إلى الآن - بالعديد من النماذج القديمة التي تعبر عن إمكانية الفنان المصرى فى الفترة المبكرة من إتقان وتوظيف خام الأخشاب وزخرفته ومشغولاته الفنية لخدمة العقيدة الجديدة، فلدينا على سبيل المثال أقدم القباب الخشبية التي توضع فوق المنبج خلف الهيكل أو حامل الأيقونات، وهى لا تزال محفوظة فى المتحف القبطى بعد ما عثر عليها فى كنيسة أبى سرجة بمصر القديمة (شكل ٢١٦)، والتأريخ المحتمل لها يعود للفترة ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، القبة قائمة على قاعدة مربعة الشكل يحملها أربعة أعمدة ذات قواعد مربعة الشكل محدد بإفريز نحتية أسطوانية للطابع، يحتمل أن القبة كانت ملونة لوجود بعض آثار الستكو أو الطبقة الجصية التي توضع قبل الأكلان، ويحتمل أن تكون وظيفة التلوين على الستكو نوعاً من إخفاء رداءة نوعية الأخشاب المستخدم والذي يبدو واضحاً فى القبة دون بقية أخشاب القاعدة والأعمدة.

ومع دخول العرب مصر وبصفة خاصة فى العصرين الفاطمى والأيوبي، ازدادت حركة المشغولات الخشبية وبصفة خاصة الأبواب والنوافذ والهياكل، وشهدت الكنائس تطوراً واضحاً فى استخدام اللوحات الفنية المفضضة والمحشوة بالعاج فى أشكال هندسية ونباتية وموضوعية أيضاً، ويحتفظ المتحف القبطى بالعديد من تلك الأمثلة التي تعود لفترة ما بعد القرن الثامن الميلادى تقريباً حتى العاشر الميلادى فى أشكال مختلفة من الأبواب والهياكل عثر عليها فى بعض الكنائس المحيطة بالمتحف حالياً، مثل كنائس القديسة بربارا وأبى سرجة والمعلقة والأبنا تانرس وغيرها (شكل ٢١٥).

مما لا شك فيه أن أساليب النحت على الأخشاب كانت تخضع بصورة لكيدة لنوعية الخام المستخدم، وبالتالي فإن الفنان الماهر هو الذى يتغلب بأسلوبه الفنى على عدم إبراز رداءة الخشب نفسه، هذا المفهوم جعل هنا نوعاً من السطحية فى أغلب

الأعمال الفنية الزخرفية، تلك المسطحة توضح عدم إبراز العمق في اللوحة بالمقارنة بالأفريز المنحوتة على الأحجار، ويضاف إلى ذلك أن نوعية نسيج الخشب وعروقه قد تجبر الفنان على عدم إبراز تفاصيل دقيقة مثل ملامح الوجوه وثياب الملابس وبعض الزخارف الأخرى، وعلى الرغم من كون ذلك سمة فنية في الفن القبطي عموماً في تجريد وتحويل الأشكال الفنية والاتجاه إلى الرمزية الصماء، إلا أن وظيفة الخام هنا قد تزيد هذا الاحتياج وتثبته، وهو الأمر الذي جعله يلجأ إلى استخدام الألوان والسكوك على الأخشاب لسقادي تلك العيوب، كما أنه لجأ بعد ذلك في الفترة المتأخرة (نهاية القرن السادس وحتى الثامن الميلادي) إلى استخدام الرموز الهندسية والنباتية بكثرة لتقادي تصوير الآدميين والحيوانات والاحياءات الموائمة لصورهم، حتى أن النباتات اتخذت شكلاً هندسياً إلى حد ما، هذا المفهوم جعله في مرحلة أخرى يستخدم الترسيع أو التطعيم بالمعاج أو الأخشاب الفنية مثل الأبنوس الأسود لتكوين أشكال هندسية غاية في الدقة، ساعده على ذلك المفاهيم الإسلامية في الفن العربي التي اهتمت بالزخارف الهندسية والنباتية بصورة كبيرة وازدهر هذا النوع من المشغولات الخشبية منذ القرن العاشر تقريباً وحتى بدايات القرن الثاني عشر الميلادي (شكل ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١).

ثالثاً: فن الأيقونة

تعتبر الأيقونة ودورها في التعليم المسيحي المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخاص بمفهوم الروحانيات والخيال الديني، ويبدو دورها الهام في المجتمع نابعاً من دورها الأساسي في الكنيسة في الفترة المبكرة، ولا سيما في كنائس القديسين والشهداء الأوائل وارتباط صورهم بمفهوم طقسي خاص جداً بهم في إطار العقيدة وممارستها الدينية. من هذا المنطلق ظهرت الأيقونات كلوحات تصويرية لها أداء طقسي ديني ليس على مستوى الكهنة والشماسة والرهبان، بل وصل في تيجيل كبير للمستوى الشعبي الذين اتخذوا من الأيقونة سلاحاً للحماية وهدفاً للخلاص ووسيلة ذاتية خاصة بالتضرع والاستعانة الأخير، فلا يمكن الاندهاش حينما يشترك المصريون على اختلاف عقائدهم منذ العصر الفرعوني القديم وإلى الأبد، في البحث عن الوسيط الإلهي أو البشري

والسعى إليه يصلون أمامه (الأيقونة أو ضريح أو قبر) ويقومون بتقبيل هذا الشيء أو لمسها أو إيقاد الشموع له أو حرق البخور أمامه، فلن هذا التبجيل الشعبي سمة من سمات الموروثات الشعبية القديمة، وليس هناك ارتباط ديني بين تلك الممارسات ومقومات العقيدة ذاتها، فالعقيدة مهما كانت محلية أو علمية، في مصر لابد لها أن تخضع لهذا الموروث الشعبي الذي يبادر بالسيطرة والتوغل والتأثير فيها بشئ يكاد في فترة لاحقة أن يصبح جزءاً هلاماً من نسج العقيدة ذاتها.

اختلف العلماء فيما بينهم في تحديد أصول هذا المفهوم الأيقوني في المسيحية، فأصل كلمة أيقونة في اليونانية εἰκών وهي تعني الصورة المرسومة، لكن يحدد هذا الرسم عن غيره من الرسوم الجدارية، في أن εἰκών لابد أن ترسم على لوحات خشبية، ولابد أن تكون بورتريه شخصي أو موضوع بشري، وفي الحقيقة فلن التعاليم الكنسية والشعائر الدينية حاولت أن تبتح عن فارق بين البورتريهات الشخصية الجنائزية المستخدمة في العصر الروماني، وبين مفهوم الأيقونة التي تعبد وتقام لها الشعائر الدينية وتكرس من أجلها الكنائس في العصر المسيحي، ولكن هل كان هناك بالفعل اختلاف جوهري، وهل توصل العلماء إلى حدود معينة للفصل بين أهمية الصورة الدينية - الطقسية في التراث المصري وبين المفهوم الذي رغبوا فيه في الغرب المسيحي؟

في الحقيقة هناك اختلافات كبيرة حتى الآن، ولا نريد أن نخوض فيها، وذلك لأنها تحمّل العديد من وجهات النظر اللاهوتية، وهو ما نحاول أن نتجنبه في هذه الدراسة، ولكن يجب أن نناقش هذا المفهوم من خلال تطور حركة الفن عموماً في مصر والعالم المسيحي. فالأيقونة نموذج تصويري لشخص مات وانتقل بأعماله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر، ومن ثم صار قدوة، وصارت أعماله مثلاً يحتذى به عبر الدهر، ولأن تلك الأسئلة قليلة في العصر المسيحي المبكر، ولأن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فلن الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال بهم سنوياً، هو شئ تم ممارسته في مصر قبل أي ولاية أخرى من الولايات الرومانية، ولأن المصريين تعودوا تصوير موتاهم والاحتفاظ بصورهم في مقابرهم. وبما أن المسيحية - الفنوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين، فقد نتج عن ذلك

إحياء فنى متواصل ومتوارث فى أن تمارس الصورة الشخصية ضمنوطها الإلهية والروحية على مفهوم الممارسة آنذاك، وبالتالي فإن الوجود التصويرى فى المقابر أو الكنائس المقامة فوق رفعت شهيد للتذكير به، ما هى إلا تطور طبيعى لمفهوم الأيقونة والبورترهيات الشخصية ذات الطابع الجنائزى فى مصر آنذاك.

ونعتقد أنه ليس هناك اختلاف واضح بين مفهوم البورتره والأيقونة فى كونها ظاهرة محلية فنية مصرية الطابع، ثبتت فى المقام الأول بارتباط طقسى جنائزى ثم تحولت إلى شكل احتفالى ثم صارت نموذجاً تعبدياً فى الفترة اللاحقة. ولكن يجب أن نشير هنا إلى الاعتقاد السائد بأن جميع الصور المسيحية عموماً الموضوعية أو الشخصية أو الأسطورية التى تنتمى للعقيدة المسيحية قد تتدرج تحت لفظ أيقونة، وهو الأمر الذى جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحى فى مصر. هذا الاتجاه، يبدو عام فى الصور الجدارية والأيقونات ويحاول أن يستند بها عن المفهوم الوثائقى عموماً. ولكننا هنا سوف نختص بالأيقونة كصورة شخصية واقعية أو مثالية أو تخيلية، ولكنها قادرة على الانتقال من مكان إلى آخر، لديها تأثير دينى وعقائدى شعبى وهى تختلف عن الصور الجدارية فى القلايات والكنائس والتى تخدم أموراً أخرى فى العقيدة المسيحية آنذاك.

على الرغم من أن مصر كانت بعيدة كل البعد عن حملات تحطيم الأيقونات فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، إلا أننا لم نمر على أيقونات مبكرة فى مصر تساعدنا فى البحث عن أصول تلك الظاهرة الفنية - الدينية، ويحتمل بأن مفهوم الاستهلاك المستمر للأيقونة فى المنازل والكنائس قد ساعد على عدم بقائها فترة زمنية كالسبة، وهو يختلف عن مصير البورترهيات الجنائزية المحفوظة داخل المقابر المعلقة، ولكن على الرغم من ذلك هناك نص فى (الأبوكرافيا) المصرية يرجع إلى نهاية القرن الثامن الميلادى يخبرنا برؤية متكاملة عن الممارسات الدينية والوجود الفعلى للأيقونة تقريباً منذ البدايات الأولى للمسيحية فى مصر، والخاصة بأيقونة (إيكوميدس) أحد أصدقاء يوحنا الإنجيلى التى زينت بأكاليل من الزهور والورود وزينت على جانبها بالشموخ ووضع أمامها المذبح، تلك الأمور الوصفية فى الأبوكرافيا تروى بأن تلك الممارسات الدينية كانت قائمة فى الفترة المبكرة عن المسيحية تجاه الأيقونة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك الاهتمام المبالغ فيه قبل الأباطرة في تزيين تماثيلهم الشخصية في المعابد بهالة من العظمة والمجد عرفت آنذاك بلوحات Lauraton (من Laurus) أى لوحة المجد للإمبراطور، تلك الأعمال ساعدت بطريقة غير مباشرة في تثبيت مفهوم الأيقونة وتبجيلها في مقابل التمجيد الوثني لليوريتهات الرسمية للأباطرة.

إن مصرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الفنوسيين الذين ذهبوا في تجليل الشهود والتقيسين والعظماء في الفلسفة والذين بوابل من الطقوس والممارسات الدينية، وإذا كان التمجيد لديهم قائماً في كنائس الشهود كما سبق وأشرنا، فإن التمجيد الحقيقي كان في صور القديسين والفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون وأرسطو وسقراط، بجانب صورة المسيح، تلك الأمور يمكن الاستدلال عليها من خلال إشارات أريافوس وترتليانوس عن طوائف الكريكراتسيين والباسيليديين والفالنتيين الذين مارسوا الطقوس الفنوسية في مصر وكان لهم دوراً حقيقياً في تثبيت العقيدة المسيحية بشكل محلي خاضع للموروث العقائدي المصري القديم، فممكن القول بأن تحديث القناع الجصي بالصور السطحية قد جاء مواكباً لأفكار هؤلاء الفنوسيين الذين كرهوا التجسد في كل شيء واهتموا بالصورة البشرية السطحية غير المجسدة، وذلك لأنها كانت تتفق مع ميولهم العقائدية وممارستهم الروحية، ويبدو أن الأفلاطونية الحديثة كانت هي الباعثة دون شك إلى تلك الظواهر، فعندما راض أفلوطين أن ترسم له صورة، كان رده أنه صورة من صورة أصلية روحية، فلا داعي لأن تكون هناك نماذج مكررة من الصورة، وعندما حاول أن يعقد المسألة على الثنائيين طلبهم أن يصوروا الصورة الأصلية أي الروح، وكان ذلك هو قمة الفلسفة الفنية عند أفلوطين وهي ليست خاضعة له فحسب، بل كانت آنذاك هي روح العصر والمقياس الحقيقي للفن عموماً. ولكن تنطّل هناك علاقة وسطى قوية بين احتياجات الكنيسة والعقيدة آنذاك لمفهوم الصور، وبين النموذج الإمبراطوري صاحب القوة والهيمنة في صور الأباطرة، وبصفة خاصة أثناء الاضطهادات الدينية للأباطرة سيفيروس وديكيوس، وبالتالي أحتثت هذه الاضطهادات نوعاً من تثبيت مفهوم الأيقونة لما حملت معها ضرورة تقديم القرابين لصور الإمبراطور وسكب الزيت والاحتفال التعمدي بصورة الإمبراطور، هنا وفي منتصف القرن الثالث الميلادي أصبحت للأيقونات ضرورة طقسية مناسبة ومواكبة لما

حدث في اضطهاد ديكويوس على سبيل المثال، تلك الأمور شكلت جانباً هاماً من تطور مفهوم الأيقونة في مصر والعالم الروماني آنذاك.

وقد تبدو الأدلة الأثرية للأيقونات المصرية قليلة جداً في الفترة المبكرة، فلم يتبق هنا إلا بعض النماذج التي يرجع تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادي، أغلب تلك القطع ظلت محفوظة بدير سانت كاترين بسياء، بالإضافة إلى النماذج القليلة التي كان يعثر عليها في الاكتشافات الأثرية ويحفظ بها في المتحف المصري أو القبطي حالياً، من بين الأيقونات الهامة القليلة الباقية من القرنين الرابع والخامس الميلادي (شكل ٢٢٢)، لوحة خشبية مستطيلة رسم عليها بالألوان التمبرا المثبتة بالغراء لوجه سيدة حول رأسها إكليل من الزهور، وحول عنقها قلادة، وهي تنتمي إلى النماذج التي عثر عليها في بورتريهات القيوم، ويحتمل أن تكون تلك القطعة التي لا نعلم مصدرها إلى الآن، نموذج مستخرج من مقبرة لسيدة متوفية، الأسلوب الفني هنا لا يزال متأثراً بالمرحلة الثالثة لصور البورتريهات الشخصية في القيوم، والذي تميز بالوجوه الممتلئة والخطوط الحادة، والتدرج اللوني الحاد والواضح لإبراز العمق والظل، كما تميزت تلك المرحلة بالميون الواسعة المبالغ فيها والتم الصغير الذي يرسم عليه ابتسامة خفيفة، تلك اللوحة يحتمل أنها تعود إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادي، وهي نموذج للبدائيات الأولى بفكرة الأيقونة المستوحاة من البورتريهات الشخصية، وهي محفوظة في المتحف القبطي.

وإذا فرضنا أن هناك حالة من الاستمرارية بين البورتريه الجنائزي والأيقونات، فإننا يجب أن نشير إلى بعض التغييرات الفنية التي طرأت على بعض صور البورتريهات الشخصية التي عثر عليها في أنتينوى وأرمينوى وهواره وطيبة، وهي نماذج تحدد لنا الصلة المباشرة بين البورتريه ووظيفته الجنائزية وبين الأيقونة ووظيفتها العقائدية الدينية في دور العبادة. منذ حوالي نهاية القرن الثاني الميلادي وبداية الثالث، يمكن ملاحظة بعض التغييرات الفنية التي طرأت على الأسلوب الفني للبورتريه وكذلك التقنين الرمزي المصاحب للشخصية والذي يؤكد أن هناك فكر مغاير قد حدث في أنوارق وأساليب الفنانين، فعلى سبيل المثال، نجد أن الاتجاه إلى الخطوط الحادة المبالغ والميل إلى التجريدية والتحديد بالخطوط الداكنة حول الوجه وملامحه

عموماً، وكذلك المبالغة في تصوير العيون الواسعة والأنف المستقيمة ذات الخطوط الحادة دون الظلال والألوان الناتجة في إبراز سمات الوجه فوق خلفية داكنة اللون، جميعها أساليب فنية بدأت تظهر في فن البورتريه مع نهاية القرن الثاني الميلادي، واستمرت تلك الأساليب هي المقياس الحقيقي للأسلوب الفني للأيقونة فيما بعد، مع تثبيت حالة الخطوط الحادة المحيطة بالرسم وملامحه الشخصية.

ويمكن كذلك إضافة تلك الرموز الفخوسية التي لم تكن موجودة في بورتريهات ما قبل القرن الثالث، وأنها استحدثت محلي طقسى جديد ارتبط بالرموز الفخوسية، ولا سيما اللجوء إلى الموروث الشعبي في الحلقات ذات الطابع الأسطوري مثل الثعابين، وكذلك بداية ظهور كأس النبيذ، أو الخمر المقدس الذي أصبح رمز مقدس لتلك البورتريهات، فهو إلى جانب كونه موروث شعبي (مليونستي الطابع) إلا أنه كان من ضمن الطقوس والأسرار الفخوسية (شكل ٢٤٢، ٢٢٥)، وأنه الوسيلة المادية في الحياة الروحية. وهناك رمز آخر ترك إشارة في هذا التغيير هو النبات السري باللون الأرجواني الفاتح والذي كان قاسماً مشتركاً مع بعض البورتريهات الرومانية والمسيحية، هذا النبات لا يزال تفسيره غامضاً إلى الآن، البعض ذهب إلى كونه رمزاً فخوسياً بدأ ظهوره على البورتريهات كلوع من التميز لأصحاب هذه العقيدة عن غيرها، والبعض الآخر اتجه إلى كونه رمز وثني في بعض المجتمعات الإلليمية في مصر، إلا أنهم فشلوا في توضيح أصوله أو نوعية تلك النبات ما بين أوراق وزهور الغار والأكانثوس، تلك الظاهرة ربما لم تكن علامة في معظم البورتريهات، ولكنها كانت تعني أن النباتات عموماً وسيلة من الطقوس السرية الفخوسية في العالم الآخر، وأنها رمز ديني جنائزي متفق مع الطبيعة للشعبية في مصر آنذاك، وبذلك على ذلك أن أشكال تلك النبات اختلفت من بورتريه إلى آخر حسب المكان والإقليم، وبالتالي فإن ضرورة أن يمسك المتوفى بكأس من الخمر المقدس وحزمة من هذا النبات السري، هي ضرورة طقسية جنائزية جديدة ظهرت على مفهوم البورتريه الشخصي مع بداية القرن الثالث الميلادي بجانب السطحية الفنية الواضحة في الأسلوب الفني.

أما التطور أو التفسير الهام الذي اقترن مع بورتريهات القرن الثالث والرابع الميلادي، هو التصاق الآلهة معهم بصورة قد تزيد من تأكيد قوة الإيمان الروحي

والهدف المرجو منه في عودة الموروث الشعبي مرة أخرى من خلال العقيدة الجديدة، فقد سبق وأشرنا إلى أن الفنوسية مهدت للمسيحية من خلال تمسكها بالموروث المصري القديم ولا سيما في الطقوس الجنائزية التي تحولت من كونها مختصة فقط بوسيلة انتقال المتوفى من الحالة البشرية إلى الحالة الروحية بعد الوفاة، إلى كونها السبيل إليه فـي أن يصل إلى تلك النتيجة وهو لا يزال على قيد الحياة، فإن ارتباط المتوفى في القرن الثالث بنفس التكنيك الفني السطحى والرموز النباتية وكأس الخمر المقدس، ثم يصور بجانب ذلك بعض الآلهة ذات المخصصات الدينية الهامة في الطقوس المصرية القديمة، مثل مرابيس وإيزيس وحورس وأوزيريس إما بأشخاصهم الإلهية أو من خلال مخصصاتهم مثل النسر وحيوان ابن آوى، بجانب سفينة سوخاريس الرمزية المتعلقة بالطقوس الإيزيسية، وقد سبق وفسرنا كيف انتقلت من كونها رمزاً دينياً قديماً إلى وسيلة للتعبير عن العقيدة الجديدة بمفهوم روحاني خالص. أما ممالة ارتباط تلك المتغيرات بحالة التطور الدينى في مصر قد تكون هي المسألة الهامة حالياً فى البحث عن أصول ودوافع هذا التغير فى رسومات البورتريهات الشخصية، والذي يـزيد من الأمر صعوبة ويؤكد كذلك ما نهدف إليه، أن تلك التغيرات ولا سيما فى الجانب الخاص بالتكنيك الفنى، قد استمر فترات طويلة كأحد الأساليب الفنية لرسومات الأيقونات، فى حين حدث إحلال وتبديل للرموز الوثنية أو الفنوسية برموز مسيحية بعد ذلك مثل الكتاب المقدس والصليب وهما الأداتين التى يمسك بهما الشخص المصور فى يديه بدلاً من اللبات المرى وكأس الخمر المقدس. هذا الإحلال قد بدأ فى حيز التنفيذ تقريباً بعد منتصف القرن الخامس الميلادى حينما حاولت العقيدة ومحاورها الدينية والثقافية والفنية فى البحث عن مضمون بعيداً عن الوثنية حتى تحافظ على محبتها دون أن تتعرض للاقتضاضات الغربية.

من هنا فإن الشكل الفنى السابق للأيقونة قد لقي بظلال وشوكة فى مصر على خروج نمط فنى للصور الشخصية أو الموضوعات الإعجازية للأيقونات يمكن استغلاله فى فرض هيمنة شعبية أكثر انتشاراً وتتفق مع الموروث الشعبى المعتاد آنذاك. وحينما حاول القديس أثناسيوس أن يفسر عبارة "الكلمة صارت جسداً" فى إنجيل يوحنا، استخدم رمز وثنى لصور الإمبراطور وأضاف فى شرحه ذلك، أن الاحترام

والتقدير والتبجيل الذى يقدم لصور الإمبراطور، هو بمثابة تبجيل مقدم للأصل وهو الإمبراطور، وبالتالي فالإنسان واحد الصورة والأصل، ومن هنا جاء التجسيد هو الصورة والأصل هو الإله، تلك المناقشة اللاهوتية تعكس المفاهيم الستة آنذاك، فى أن الصورة ما هى إلا الصورة البشرية أو النموذج البشرى المعتمد عليه فى عالمنا، بينما أصولنا هى أرواحنا، وبالتالي فالقديسين والمعلمين وكذلك المسيح والطراء والرسل يستحقون التبجيل من خلال الصورة لأنها تمثل حقيقة أصولهم الروحية، لذلك لابد من وجود حدود لهم من أجل استعادة مكانتهم مرة أخرى، وهو تقليد دينى معروف فى مصر وارتبط بالمسيحية منذ البدايات المبكرة لها فى مصر.

فى المتحف القبطى نموذج مبكر للأيقونة المسيحية المصرية رسم بالألوان المائية المثبتة بالفراء على طريقة التبر، فوق سطح خشبى (شكل ٢٢٣)، اللوحة تصور ملاك لى وضع طيران أو قادم من السماء بالنصر والمكانة، وهو مجنح وذو شعر داكن اللون، الجزء الأعلى من الجسم وكذلك الأرجل تتجه عكس اتجاه الرأس التى تبدو وكأنها تنظر للمشاهد، وهو أسلوب فى مرغوب فى الأيقونة وهدف من أهداف تصويرها وهى أن تحدث علاقة مباشرة وروحية مع المشاهد لها، وهو أسلوب ابتدعه الفنان القبطى منذ القرن الرابع الميلادى، الملاك يمسك بإكليل لخصر اللون، بينما لون الرداء كان باللون الأبيض، اللوحة الخشبية تبدو كأنها ملونة باللون الأزرق الداكن (كبريئات اللحاس) ولتت تحولت إلى درجة من الأخضر الزمرى والأخضر بعد فترة زمنية، ولكنها تؤكد أن الفنان أراد الواقعية فى إضفاء حالة الطيران فى السماء الزرقاء الداكنة، وهى سمة فى الأيقونات أن تكون الخلفية داكنة اللون بينها الوجه والخصر باللون الفاتح حتى يحقق قوة تعامل وتفاعل مباشر مع المشاهد أو المتعب، اللوحة يبدو أنها كانت معدة للتعليق إما على جدران كنيسة أو منزل، وبها ثلاثة نقوب، وغالباً ما يمكن إرجاعها إلى القرنين الخامس والسادس الميلادى بالمقارنة ببعض نماذج صور الملائكة فى حالة الطيران فى قلايات كبيرة بأويط وسقارة.

يمكن القول بأن مسألة الحفظ للأيقونات المرسومة بطريقة (الإنكوسيك) الألوان المثبتة بالشمع الساخن كانت أقوى من الأيقونات المرسومة بالتبر، ليس هذا القياس ثابت فقط فى الأيقونات، بل أنه تقليد يمكن إدراكه أيضاً فى البرترديات الشخصية فى

اليوم، فلدينا بورتريه من القرنين الخامس والسادس الميلاديين، محفوظ في دير سانت كاترين، يصور القديس بطرس حامل الصليب الملكوتي (شكل ٢٢٩) وحول رأسه هالة نورية وفي الخلفية مجموعة أبنية مقدسة فسرت عدة تفسيرات من بينها مباني مدينة روما التي بشر فيها الرسول بطرس، والبعض فسرها على أنها أجزاء من هيكل أورشليم، أعلى الأيقونة نجد ثلاث ميداليات دائرية تحتوي على صور للسيد المسيح في المنتصف وصورة للعرء أم الإله (الثيوتوكس)، وصورة على اليمين لشاب في مقبل العمر، اختلف حوله المؤرخون بأنه إما يوحنا الإنجيلي أو يوحنا المعمدان، أو النبي موسى، ولكننا يمكن تفسير المنظر بأنه يضم مفهوم الطبيعتين للمسيح الشاب قبل حلول الملحمة الإلهية في صورته الأولى، ثم المسيح الرجل الناضج بعد حلول تلك المنحة في صورته الوسطى، وهما النموذجان الوحيدان اللذان جسدوا صورة المسيح في فترة ما بعد منتصف القرن الخامس على طريقة المذهبين، ولكن في عهد جستنيان يحتمل أن محاولة التوحيد بين المذهبين قد ألقت بظلالها على تلك القضية، وهو ما حاول أن يتوصل إليه المذهب اليوناني الأرثوذكسي والذي يدين به دير سانت كاترين، وبالتالي يحتمل أن تكون تلك الأيقونة نموذجاً يجسد مرحلة الاتحاد بين المذهبين في القرن السادس الميلادي، وعلى ذلك فإن تلك الأيقونة على الرغم من كونها نفذت في فترة المسطحية الفنية في الأسلوب والتنفيذ الفني، إلا أننا نتلمس فيها جانباً من التأثير الهلينيستي لمدرسة الإسكندرية، وهو النموذج الذي اعتمد على الظل اللوني التكرجي والأبعاد ودراسة مصدر الضوء، ويبدو أن هذا الاتجاه نفذ بدقة في ملامح الوجه وتسريحة الشعر، بينما أغفل بعض الشيء الملابس وحركات ثيابها الرداء الذي يرتديه بطرس، كذلك يمكن ملاحظة هذا التكثيف المعتاد قبلي الطابع في البورتريهات الثلاثة الدائرية العلوية.

أيقونة أخرى للسيدة العرء ولادة الإله تجلس على العرش وتحمل الطفل المسيح جالساً وحول رأسه الهالة النورية وصورة المسيح هنا تجسد مفهوم المذهب المصري الأرثوذكسي الذي يعترف بالهوية المسيح منذ مولده (شكل ٢٢٦)، بينما يحيط بالسيدة العرء القديسان ثيودوروس وجورجوس وهما في هيئة جنديين مسلحين، وفي الخلفية هناك ملاكان ينظران إلى أعلى في انتظار الأمر الإلهي بالتكريس، وبالتالي فإن هذا

الوضع للعنّاء والمسيح كطفل عرف في مصر في نهاية القرن الخامس كممثل التكريس لكنيسة (إنشاء كنيسة) على اسم أحد القديسين. وعلى الرغم من أن هذا المنظر مستوحى عموماً من التكريس الإمبراطوري الروماني (لوحة أغسطس على مذبح السلام) إلا أن مصرية ومحلية العقيدة المسيحية قد تبدو واضحة في هذا العمل من خلال عناصر المذهب المصري والوهية الطفل المسيح. وتغلب على المشهد الأساليب السورية بعض الشيء، ويمكن إدراكها في أحجام الشخصيات من ناحية الطول، اللهجة الهندسية الواضحة في التعامل مع الأشكال والملامح، عناصر الزخرفة والاهتمام بالملابس بصورة دقيقة جداً وهو غرف لم يكن معروفاً فنياً في الصور القبطية من قبل، فيحتل أن فنانين سوريين نفذوا العمل في مصر بفكر مصري ولكن بأسلوب سوري، وهو ما يميز العناصر الفنية في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي في مصر.

هناك أيقونة أخرى تنتمي إلى نفس العصر ولكنها منقذة بالأسلوب المصري القبطي في القرنين السادس والسابع الميلاديين، وهي أيقونة التمجيد الخاصة بالأبنا مينا مع السيد المسيح (شكل ٢٣٠)، وهي إحدى الأيقونات الهامة في تاريخ التصوير القبطي، وذلك لأنها منقذة بالأكوستيك، ومحفظة حالياً في متحف اللوفر، التمجيد والمباركة من السيد لمسيح للأبنا مينا تبدو واضحة في العلاقة بين الاثنين من خلال الذراع اليمنى للمسيح المرفوعة فوق كتف القديس، ونلاحظ أن هناك حالة من التزمية في اللوحة، وهو أسلوب فني تميزت به الصور القبطية ولا سيما في أقاليم الغيوم وأرسينوى وبانوبوليس من خلال تأثيرها بالصور النسيجية، وهو أمر قد يؤدي إلى أن هذه اللقطة نقلت من مسيح قبطي إلى أيقونة خشبية، كذلك نلاحظ أن المسيح هنا يبدو رجلاً كبيراً ناضجاً ذو لحية ويرتدي رداء أرجواني داكن اللون وشعره طويل وحول رأسه هالة لورية صفراء بداخلها صليب حتى تميزه دائماً مع الشخصيات الأخرى المحيطة به، ويحمل في يده اليسرى الكتاب المقدس، أما الأبنا مينا فقد صور بمودج مختلف عن صورته المعتادة بين الجميلين، فقد عرفت صور الأبنا مينا في لوحاته النحتية التي عثر عليها في الإسكندرية بشكله للشباب أو الفتى الجندى القوي، بينما صورته هنا كرجل عجوز كهل ذو لحية وشعر شائب قد تعطي معنى آخر ربما كان ذلك في تلك الفترة أسلوب فني عرف من خلال مجموعة من الصور التي عثر عليها

فى باويط من القرن السابع الميلادى، وهى تصور هؤلاء القديسين المباركين القدماء بنفس تلك الإلهية فى جميع قلايات الرهبان، ويمكن المقارنة بأيقونة عثر عليها لقديس يعرف باسم القديس إبراهيم من القرن السابع الميلادى وتحتوى على نفس الرجل الكهل ذو الشعر الخفيف الأبيض واللحية الطويلة البيضاء ويحمل الكتاب المقدس بكلتا يديه. ولكن نلاحظ أخيراً أن هناك تفاوت واضح بين دقة تصوير الوجوه وبين دقة تصوير الملابس والخلفية وهو ما يمكن أن نميزه فى الأسلوب التصويرى للأيقونات القبطية عن مثيلتها السورية أو البيزنطية، وهو بالتأكيد تميز يخدم محور العقيدة الروحية فى مصر (شكل ٢٢٧، ٢٢٨).

وتسبب ظاهرة اختفاء الأيقونات فى مصر مواكبة لحركة تحطيم الأيقونات فى القرن الثامن الميلادى، فقد شعر بعض الفيوريين على المسيحية أن الوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها، وذلك لأنها صفة غير مركبة بل هى صفة معنوية نشعر بها ولا نستطيع أن نراها أو نجسدها، وبالتالي شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المباح استخدامها فى التعبير عن تلك الأوهية هى البشارة أو الحمل أو الصليب أو السمكة وغيرها من الرموز القديمة، هؤلاء أثاروا مفهوم عودة الوثنية من جديد فى الأيقونة، كما أنهم أدركوا إلى أى مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزاً مقدساً يفوق القدرة الإيمانية المعادة من الأيقونة ذاتها، أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحيد فى أن الأيقونة وسيلة تعليمية منذ القدم، وأنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتى لأن الكلمة صارت جسداً، والمسيح صار فى هيئة بشرية، وبالتالي فإن إمكانياته البشرية والعقلية المادية تجعلنا فقط ننظر إليه فى الصفة البشرية، وأن تكون حدود تصويرنا له هى حدود بشرية تعبر عن تجسده معنا إنساناً عاش بيننا.

ومع نمو عدد الأيقونات وأهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصراع بينهما، الذى نتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتمائيل الدينية فى عام ٧٢٦م فى عهد الإمبراطور ليو الثالث، واستمرت تلك الصراعات حتى منتصف القرن التاسع الميلادى. وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الدينى والطقسى، بل وأصبحت الأيقونة خاضعة لأذواق الفنانين، وغير مدرجة فى تقاليد وقواعد ثابتة، وبالتالي فقدت الأيقونة عنصراً هاماً إيحائياً كان مسيطراً عليها وهو

مفهوم الأيقونات الأعجوبية أو المعجزات الأيقونية، وهبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربي. ولكن في الشرق نجد أن الفتح العربي قد ساهم في بُعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة في الشرق عموماً وفي مصر بصفة خاصة، وظلت التقاليد الأيقونية قائمة في مصر حتى المصور اللوسطي، فقد شهد فن الأيقونة تطوراً كبيراً في الفترة ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، وازداد ارتباطها بالطقوس الدينية، كما ظهرت مجموعة من الرسامين على قدر كبير من الثقة الدينية والفنية مثل إبراهيم الناسخ ويوحنا الأرمني للقدس، وظهرت لهم مدرسة فنية تتلمذ فيها مجموعة كبيرة من الرسامين التزموا بأسلوبهم الفني، كما حملت الأيقونات توقيعات وكتابات باللغتين العربية والقبطية، وهي مجموعة من الأيقونات لا تزال محفوظة في الكنائس القبطية ليس في مصر فحسب بل في معظم الكنائس الأرثوذكسية في العالم وكذلك في جميع المتاحف العالمية.

قبل أن نختم الحديث عن فن الأيقونة في مصر، يجب الإشارة إلى تلك التفاعلات الدينية والتقاليد الشعبية ولا سيما ارتباط الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبي بمصير الديانة المسيحية وتقاليدها المحلية. ففي القرن العاشر الميلادي ظهر لنا كتاب يعرف بـ (سير البعثة المقدسة؟) للأبنا ساويرس بن المقفع أسقف الأشمونين في القرن العاشر الميلادي، وهو يتناول على خمس مقالات كتابية لخمسة من الرهبان والقديسين، وقد قدم هذا العمل جانباً كبيراً من معجزات الأيقونات على مستوى العقيدة القبطية بعد الفتح العربي، فلا يزال هناك علاقة قوية بين الفتح العربي ومفهوم تلك المعجزات الإلهية المزمع حدوثها من قبل تلك الأيقونات التي تحتوي على صور للقديسين المبكرين والمسيح والربل وبعض الأنبياء.

ويمكن تقسيم تلك المعجزات إلى أسام متعددة، فبعض المعجزات الأيقونية تحمل مفهوماً سياسياً ضد السلطة الإسلامية، وهي إلى حد ما بدون مصدر موثوق فيه إلى الآن، وهي تحاول أن تشير إلى أن هناك رفض إسلامي لتلك الأيقونات، لأن ما حدث مثلاً من بصرق أحد المسلمين على أيقونة، فعذب في منامه وطعن بحربة من المسيح وعندما استيقظ مات في الليلة التالية بعد أن أصابه مرض لعين، على هذا المنوال

حملت تلك المعجزات الأسطورية جانباً سياسياً ضد الحكومة الإسلامية. وهناك جانب من تلك المعجزات خصص لتدعيم العقيدة المسيحية ذاتها بعد الفتح العربى، وذلك من خلال البحث عن قدرة إعجازية لبعض القديسين المبكرين أمثال الأنبا مقار والأنبا منيا، بالإضافة إلى شيوع ظهور المسيح والعذراء أحياء من خلال أيقوناتهما فى بعض الكنائس والقري، وهو الأمر الذى يدعم ويذكر ويعطى قوى من جديد للمسيحية فى أوقات شهدت فيها أزمت عقائدية وإيمانية بعد الفتح العربى، وبالتالي فإن ما نستطيع أن نقتضيه هنا أنه عقب الفتح العربى لمصر وتقلص دور المسيحية وبعدها عن الصراعات الدولية التي كانت تشعرها دائماً بمكانتها وتزيد من قوة إبداعها وتمسكها، جساء الفتح العربى واختفى هذا التأثير تماماً، وبالتالي كان لابد من تعويض ذاتى محلى فى هذا الوقت فانتشرت تلك الثقافات الأسطورية للبحث عن الذات وسط الضغوط العربية من لغة وحكم ودين وثقافة وغيرها من مقومات الحضارة العربية الوافدة على مصر مع مطلع القرن السابع الميلادى.

رابعاً: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية

ارتبطت الكنسية فى بدء تكوينها بالهيكل اليهودى ارتباطاً وثيقاً، فالطقوس والأدوات والممارسات الليتورجية (الطقسية) مستوحاة من أصول يهودية قائمة فى ديانتها، وقد يبدو هذا الارتباط عاماً إذا ما نظرنا إلى محلية المسيحية الممارسة فى مصر، بل فى بعض الأحيان يبدو غير منطقي من خلال الأدوات والممارسات التي أضيفت للطقوس بضرورة الحاجة الملحة آنذاك، ومن ثم تلاشى هذا الارتباط شيئاً فشيئاً حتى غدت الطقوس والأدوات الكنسية نموذجاً محلياً خاصاً بالكنيسة القبطية فى مصر. إن الحياة الليتورجية هى أساس قيام الكنسية، فمعنى الكنسية فى المفهوم الأرثوذكسى، هى جماعة من المؤمنين تمارس طقوساً ليتورجية خاصة تجعلهم منزولين عن الأرض، هالمين إلى الملكوت السماوية، وبالتالي فتلك الممارسات الليتورجية الحادثة داخل الكنسية كان يلزمها أدوات خاصة تمارس من خلالها ومن ثم اتجهت تلك

الأدوات مفهوم الفن القبطى لأنها نفذت بما يتلاءم مع الأمور الفنية المواكبة لثقافة المجتمع القبطى آنذاك.

أ- المذبح (شكل ٢١٦)

يمثل المذبح ركناً أساسياً فى طقوس الخدمة اليومية بالكثيسة، فهو الرمز المقدس فى العهد القديم لذبيحة إبراهيم فهو الغداء الذى تبعه الوعود الإلهية، فالأنبياء جاءت من أجله، وبدماء الذبائح تظهر الأرض من خطاياها، وبالتالي فالذبيحة هى الوسيلة الوحيدة التى يستقرب بها الشعب إلى ربه عندما جاء المسيح وصلب. كل ذلك أعطى الكنيسة أهمية بالنسبة للمذبح ومفهوم الغداء والتضحية من أجل شعبه، ومن ناحية أخرى فإن وظيفة المذبح بالطقوس المصرية القديمة وحتى فى المصريين اليوناني والروماني كانت معروفة للتضحية وتقديم القرابين، وبالتالي فالظاهرة مصرية ولم تكن يهودية التأثير. يأخذ المذبح القبطى شكل المكعب فهو عبارة عن كتلة حجرية أو من الخشب مكعبة الشكل، تعطى إحياءاً بالمقبرة أو القبر الذى يستقبل الأضحية، فالطقوس الغنوسية السرية القديمة أوضحت ضرورة أن يكون هناك مذبح فى المقبرة يوضع فوق قبر الشهيد، فالمذبح هنا يعنى المكافأة الإلهية لهذا الشهيد الذى تقدم على روحه القرابين والأضحيات للرب، فى بعض الأحيان اتخذ المذبح بعض الأشكال الزخرفية، فيمكن أن تزين أركانه بوحدات زخرفية من أوراق نبات الأكانتوس، كما أنه يزود بمجرى تنتهى إلى أسفل بحوض لتتجمع فيه المياه بعد غسله. يقام المذبح وسط الهيكل بحيث لا يلتصق بالحائط ويكون على الأرض مباشرة حتى يسهل للكهان الدوران حوله ورفع البخور عليه، وقد زينت بعض المذابح القبطية بفتحة جهة الشرق تستخدم لتخبة الذخائر المقدسة إذا تعرضت الكثيسة لأى خطر.

يغطى المذبح قبة قائمة على أربعة أعمدة تعرف بالعرش وهى من الخشب عادة أو من الرخام فى بعض الأحيان تغطى القبة بطبقة من الجص الأبيض وتنقش وتلون، وفى أغلب الأحيان تلوّن بلون الأخشاب نفسها، عموماً لدينا نموذج لأقدم القباب الخشبية القائمة فوق المذبح ويرجع إلى القرن السادس الميلادى محفوظ حالياً بالمتحف القبطى. تحول المذبح يوضع شمعدانان ويشيران إلى الملاكين اللذين كانا على قبر المسيح. كديماً

كان الشمعدانان يوضعان فوق المذبح يومياً، ثم غُسل هذا الإجراء ووضعا بجانب المذبح في العصور المتأخرة وهو تقليد غربي إلى حد ما، وفي المتحف القبطي نموذج من تلك الشمعدانات من البرونز يرتكز على ثلاثة أرجل ويحمل مسرحة برونزية يطوها شكل هلالى يتوسطه صليب، الأرجل الثلاثة على هيئة جباد في حافة قفz، النموذج يعود إلى حوالي القرنين التاسع والعاشر الميلاديين. وفي متحف ارميتاج، نجد نموذج لتلك الشمعدانات يعود إلى فترة مبكرة حوالي القرنين الرابع والخامس الميلادى، عثر عليه فى طيبة، وهو من البرونز قائم على ثلاثة أرجل يطوها عمود رفيع يعلو شكل آدمى عارى يحمل مسرحة باثنتين من المشاعل الزيتية تخرج من فاه سمكة ذات رأسين ترمز للمسيح، ويعد هذا النموذج مرحلة انتقالية تؤثر فيه المؤثرات الهلنستية بشكل مباشر فى تلك الفترة المبكرة.

ويستلزم للضرورة الطقسية فى المذبح وجود ثلاثة أضغية فى الكنيسة القبطية تقام عليها الطقوس، الأول يزين بالصلبان، والثانى باللون الأبيض والثالث وهو الأهم ويطلق عليه اسم الإبروسنارين أى "تقدمة" يوضع فوق الأضغية الأخرى وغالباً ما كان بالقטיפفة الحمراء المزينة بإطار زخرفى ذهبى أو فضى، تلك الأضغية يمارس فوقها وضع الحمل وتفرغ الفخار المقدس فى الكأس، ومفهوم تلك الطقوس عرف عند الرهبان المصريين منذ حوالي القرن الرابع الميلادى، وهو طقس ديني مسيحي ليس له علاقة بالمفهوم الطقسي اليهودى.

ب- المنبر (شكل ٢٣١، ٢٣٢)

المنبر أو الأبل المعروف فى اليونانية بالأمبون ἀμβών (أى المصعد)، يتقدم الأبل اثنتى عشر عموداً يرمزون إلى الاثنتى عشر تلميذاً، وهو عادة ما كان يقام من الحجر قديماً ثم استخدمت لبدائه مواد أخرى مثل الرخام والأخشاب. ولدينا نموذج لهذا المنبر — يمد الأقدم فى تاريخ المسيحية — عثر عليه فى دير الأنبا أرميا فى سقارة يعود إلى القرن السادس الميلادى، ونقل بالكامل إلى المتحف القبطى، وهو يحتوى على قطعة واحدة من الحجر الجيرى للمنبر القائم على ستة درجات يطوها كرسي حجرى مزين من أعلى بصنفة رومانية على شكل زهرة تحيط بها كتابات قبطية يتقدم المنبر

عمودان يليهما صفان من الأعمدة فى كل صف خمسة أعمدة، وجميعهم يمثلون قاعدة الإثنى عشر عموداً. وهو نفس المدلول الذى ورد عن رمزية الأمل الذى يرمز إلى محور تعاليم المسيح لتلاميذه الإثنى عشر وهم يجلسون أمامه، فى بعض الأحيان يستخدم الأمل للوعظ والقراءات التى تنلى عليه، كما أنه يستعمل لقراءة (إيركميس) الخميس الكبير (خميس العهد). كما أن الأمل فى أغلب الأحيان كان يمثل تبطيرة المسيح على الرعية، فى العصور اللاحقة ظهرت "المنجلىة" وهى كلمة قبطية تعنى مكان قراءة الإنجيل، أو مكان وضعه، وهى ترتفع عن الأرض ولكنها ليس بارتفاع المنبر، وقد ظهرت كبديل للأمل، وهى إما أن تكون متحركة أى غير ثابتة فى الأرضية، وهى عادة تشبه كرسي العرش تقريباً يجلس عليها قارئ الإنجيل، فى بعض الكنائس نجد منجلتين أحدهما للقراءة الربية والثانية للقراءة القبطية.

ج- اللقان (شكل ٢٣٣، ٢٣٤)

اللقان عبارة عن إناء مستدير يثبت فى أرضية الكنيسة، وعادة ما كان فى الجزء الغربى من الصحن المواجه للشرقية، وهذا الحوض إما أن يكون محفور ومثبت له مكان فى أرضية الصحن، أو يكون مثقل ويوضع أثناء الطقوس، يستخدم اللقان عادة ثلاث مرات فى السنة، فى أعياد الفطس وخميس العهد وأعياد التكبير بمولاد وتحتى الرمسل. ولا تزال نماذج من هذا اللقان موجودة فى بعض الأديرة والكنائس مثل دير البراموس وكنيسة وأبى سرجة والمعلقة، وليس لدينا نماذج قديمة له.

د- ملابس الخدمة

اشتترطت الطقوس المسيحية أن تكون ملابس الكهنة أثناء الخدمة باللون الأبيض السذى يليق بلباس النور الإلهى، وهو اللون الذى ظهر به ثياب المسيح عند التجلى فى ثياب بيضاء جداً كالنجم، وهو اللون الذى تظهر به الملائكة عند تجليهم للبشر، كما أنه اللون الذى يشير إلى الطهارة والنقاء، هذا الشرط ورد فى قوانين الرسل (الباب الثانى عشر بمس ٣٧ - بس ٩٦)، كما اشتترطت هذه الطقوس أن تكون الثياب نازلة على

لرجل الكهنة، وأن يكون على أكتافهم بلاطين عراض، وثياب القداس تكون في موضع خدام الكنيسة أو خزان كتبها ولا تكون خارجة عنها، ولا يلبس أحد حذاء داخل المذبح كقول الله تعالى لموسى "اخلع نعليك". وتعطينا الصور الجدارية التي عثر عليها في أديرة بلويط وسقارة نموذجاً متكاملًا للملابس للكهنة والرهبان إلا أننا لا يمكن أن نحدد نموذجاً موحدًا للملابس الكهنوتية القديمة، فقد اختلفت فيها عناصر كثيرة لا يمكن ضبطها. إلا أن المصادر الكنسية ولا سيما العربية منها قد حاولت أن تقدم رؤية شبيهة موحدة عن تلك الملابس الكهنوتية، فملابس الأساقفة مثلاً تتكون من:

١- التونية: وهى كلمة يونانية استخدمت فى القبطية مستوحاة من التونيكا اليونانية τוניκος وتعنى ثوب، وكانت باللون الأبيض، ويطرز أشكال صليبان على الأكماس والصدر والظهر، وتكون التونية واصلية إلى القدمين وعريضة على الأكتاف.

٢- البطرشيل: وهى كلمة يونانية Πιτραχιλιον ومعناه الوشاح الذى يعلق على الرقبة، وهو عبارة عن قماش أحمر يرسم عليه الاثنى عشر رسولاً فى صفين، وهو كناية عن لباس هارون المذكور فى العهد القديم (خر ٢٨: ٢١) الذى صور عليه الأسباط الاثنى عشر.

٣- الهلين: وهى كلمة قبطية Πιταλιν وهى قطعة طويلة من القماش يتوشع بها الأسقف فوق العمامة ويكتلى طرفاها على كتفيه.

٤- (المنطقة) أو الحزام: وهى بالقبطية Ζωνη وهى حزام من القماش يشد على الوسط أثناء الخدمة طبقاً لمدلوله الدينى فى الإنجيل "تكن أحقابكم منطقة" (لو ١٢: ٣٥) لذلك أطلق عليه اسم المنطقة.

٥- الأكماس: هى التى تلبس فوق أكماس التونية لكى لا تعطل أكماس التونية المتسمة الكاهن أثناء الخدمة.

٦- الطاقية: وهى تشبه رأس الطيلسانة ويلبسها الأسقف تحت قصعة البرنس وأطلق عليها ابن كبر اسم (القفلة) أى رأس البرنس Τκουκλια.

٧- قهرنس: وهو رداء واسع ومفتوح من الأمام وبلا أكماس وهو يشبه رداء المسيح عندما صلب فهو يحيط بالكاهن من كل جانب.

والاختلاف حول تلك الأسس في الملابس لا تمثل الكثير، فالشملة مثلاً حلت محل البليين عند القساوسة، بالإضافة إلى الزنار *οραπριον* ونطلق عليه الآن البطرشيل. ويمكن بسهولة تحديد ملابس الكهنة والقساوسة من خلال مجموعة من الصور الجدارية في الجزء الخاص بالتصوير الجداري (الفصل الرابع).

هـ- الأواني المقدسة

تميزت الكنيسة القبطية بجانب كبير من الأواني المقدسة التي شكلت تنوعاً فنياً خاصاً بالكنيسة القبطية.

١- المراوح (شكل ٢٣٥)

ويطلق عليها باليونانية *Πτερογίον* *πτέغه* أى ذو السنة أجنحة، وقد ظهر دائماً عليها صورة الساروفيم ذو السنة أجنحة المتشبكة، في البداية كانت تلك المراوح من الكتان والجلد الناعم أو الريش وهي خاصة بحماية الأواني المقدسة المملوءة بالخمر من الحشرات، أما الآن فهي خاصة بالتلاوة التبشيرية للساروفيم الذي يصور دائماً إما لمرس مجنح أو حيوان أسطوري يشبه التنين المجنح. في حوالى القرنين التاسع والعاشر الميلادى نفذت تلك المراوح من المعدن وغالباً ما كانت من الفضة، ولدينا نماذج منها فى متحف بروكلين والمتحف القبطى تعود إلى الفترة ما بين القرنين الثامن والحادى عشر، وقد اتخذت شكلاً دائرياً كالهالة التي تحيط بالساروفيم وتكتب عليها بعض أسماء القديسين الأوائل ومن أشهرهم القديس مرقس الإكجيلي.

٢- الشورية (المجمرة) (شكل ٢٣٦)

ترمز المجرمة دائماً للوصف اللاهوتى للخرء التي تحمل المسيح، فالمجرمة هي التي تحمل الوقود الذي يتصاعد منه البخور لتحيط بالمكان المقام فيه القديس وتعطى له نداسة وربة خاصة، المجرمة دائماً لها علاقة تعلق منها أو تمسك بها، وهناك غطاء قبوى لها، ويضاف إليها (جلال) معلقة فى سلاسل وهي تمثل وسيلة تنبيه وتذكير

لثناء المرور بها وسط القدس. ولدينا في المتحف القبطي نماذج معدنية من تلك المباخر تعود إلى عصور متأخرة من القرنين الرابع عشر وحتى السابع عشر الميلادي.

٣- الكلس (شكل ٢٣٧)

وهو الكلس المقدس الذي يصور عليه غالباً صورة الحمل الذي يرمز إلى دماء الأضحية أو الخمر المقدس، فهو كلس البركة وكلس عشية الرب في أنوار بولس (١٠: ١٦، ٢١)، للكلس تجويف مخروطي أو أسطوانى الشكل له علق طويل وقاعدة دائرية للشكل، ولدينا في المتحف القبطي نماذج لهذا الكلس من القرن المباشر الميلادي، وبعض تلك الكؤوس كانت من البرونز والبعض الآخر نُقِذ من الفضة، وغالباً ما كانت تزين تلك الكؤوس بكرائش ذهبية اللون تتلى منها صلوات بجلاجيل، وهي كنائس عن التنبيه والتذكير بقدم الطقس اللازم له.

٤- المعلقة (ميسطور)

تعتبر المعلقة من أدوات تناول المقدس (الدم المقدس) أو الخمر المقدس. في القرون الأولى للمسيحية (حوالي القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادي) لم تكن المعلقة ضمن الأدوات الكنسية، وكان يستعمل بالكلس في تناول المباشر، ومع حوالي القرن السادس الميلادي استخدمت الملاعق وكانت في البداية من البرونز ثم رُفض ذلك كنسياً فصنعت من الفضة ثم استحدثت في حوالي القرن الثامن الميلادي نموذج للملاعق بأبدي برونزية وتجويف من الصنف أو العاج حتى يتجنبوا التفاعل الكيميائي بين الخمر والمادة المصنوعة منها الملاعق.

يمكن أن نضيف إلى ذلك بعض الأدوات الكنسية الأخرى التي لا تزال آثارها محفوظة في المتحف القبطي والمتاحف الأخرى، مثل القبة التي يغطي بها الخبز المبارك وهي عبارة عن قوسين من الفضة غالباً يغطي ما بينهما بقماش قطيفة أحمر أو أرجواني، ولها بعض السلالم المزودة بجلاجيل. كذلك الإنجيلية وهي غلاف معدني مزين بنقوش هندسية وبعض الجواهر، يحفظ بداخله الإنجيل أثناء التلاوة في القدس، لدى بعض الأحياء يزين بأيقونة الصليب أو القيامة، في الخلفية توضع صورة للعزراء مريم، وربما نجد صور للإنجيليين الأربع على الجانبين. أيضاً هناك طبق القربان، وهو

من معبف النخيل ويوضع فيه الخبز المقدس ويزين بالصلبان وبعض الخيوط القنبية أو الذهبية. أيضاً هناك الأبريق والطشت وهما يستخدمان في غسل يدي الكاهن أثناء خدمة القداس حسب متطلبات طقس الخدمة (شكل ٢٣٨ - ٢٣٩).

و- حامل الأيقونات (الأيقونستاسز) (شكل ٢٤٠)

يطلق عليه الحجاب أو الهيكل الخشبي أو حجاب الهيكل، لا نعلم ضرورة وجوده ضمن أدوات الكنيسة وما هي المناسبة، وهل كان يمثل بديل لحجاب الهيكل اليهودي، أم أنه وضع لتدعيم مفهوم الأيقونة الأرثوذكسية في منتصف القرن الخامس الميلادي، أم أنه حجاب يحمي قدس الأقداس والمنبج من إنفاعات المصلين. عموماً أصبح لحامل الأيقونات دوراً هاماً في الطقوس الليتورجية، بل مثل نموذجاً للتعاليم المسيحية المباشرة الموجهة للمؤمنين بواسطة الشروح والتفسير وكذلك مشاهدة الصور والموضوعات، الأمر الذي يزيد من قوة المعنى المراد توصيله للمؤمن.

في المقابر القديمة والمباني التي عدلت للاستخدام الكنسي كان يمكن أن يتكون حجاب الهيكل من دعائم حجرية على الجانبين مرتفعة عن سطح الأرض ثم يستكمل الحجاب بقواطع خشبية حتى يتصل فتح باب أوسط أو ثلاث أبواب وسطى تؤدي إلى المنبج والحنية، لذلك عرف الحجاب الهيكل أو حامل الأيقونات بالحامل الخشبي، في الكنائس الكبرى نُفذ الحجاب من أنواع ثمينة من الأخشاب وطعم بالأبنوس والعاج والذهب والفضة في رسومات متعددة وزخارف غاية في الدقة، وقد اُتزم فيها الفنان برموز مباشرة للمسيح في تلك الزخارف مثل السمكة والصلوب والحمامة وبعض أنواع المنوجرام مثل الطغرا A.W. عادة كان في وسط الحامل باب واحد يعرف باسم باب الهيكل، ويجب أن يصعد إليه الكاهن فوق درج أو درجين حتى يعلو الهيكل عن أرضية الصحن، وقد سمي كذلك لأن الكاهن عندما يجتاز الحامل يدخل ويخرج منه أثناء طقوس الخدمة اليومية. في حالة وجود المنبج في مساحة خلفية للهيكل، يزود الحجاب الهيكل ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للأعياد ودخول الشماسة للهيكل.

هناك ترتيب معين للأيقونات فوق الحاجب الهيكلى، وهو ترتيب يخدم الأمور الطقسية أثناء الخدمة كما أنه يعبر عن مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى، ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك بعض الاختلافات فى الترتيب من كنيسة إلى أخرى، وإن كانت اختلافات محدودة، إلى يمار الباب الملكى توضع أيقونة المسيح وبجانبيها أيقونة القديس يوحنا المعمدان، ثم أيقونة قديس للكنيسة، ثم أيقونة شهيد أو قديس قديم، على الجانب الأيمن وجوار الباب الهيكلى نجد أيقونة المنراه أم الإله (الثيوتوكس) ثم أيقونة البشارة ثم أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل، ثم أيقونة القديس مرقس الإنجيلى، فى الصف العلوى من الحاجب وعلى طرفيه توضع أيقونتان للتلاميذ الإثني عشر، فى منتصف الحاجب أعلى الباب مباشرة توضع أيقونة العشاء الأخير، يعلوها شكل نصف دائرى مقسم فى المنتصف بالصليب الذى يعلو الهيكل، فى النصف الأيسر من هذا الشكل نجد أيقونة القديس يوحنا الإنجيلى عند الصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب. تلك هى الأيقونات الأساسية التى ترتب فوق حامل الأيقونات، ويتلى أمام كل أيقونة مسطرة للإضاءة أو مبخرة، فيما عدا أيقونة المسيح، فى بعض الأماكن يوضع سلة بها بيض النعام بين الأيقونات. وذلك لأن البيض بصفة عامة يحمل فى الكنيسة رمزاً للرجاء فى القيامة أو رمزاً للحياة الروحية المقامة فى المسيح يسوع.

خامساً: الزخارف القبطية (شكل ٢٤١-٢٦٦)

كان الطابع الزخرفى سمة من سمات الفن المصرى عموماً سواء فى مجال الزخرفة المعمارية أو النحتية أو الجدارية، بل ومع انتشار ولزدهار فن النسيج القبطى تقلبت هذه النوعية وأضافت سمات وخصائص زخرفية جديدة، ظلت قروناً طويلة كاشفة فى للفنين البيزنطى والإسلامى.

ولقد خرجت لنا نماذج من الصور الجدارية التى تحمل لنا مجموعة من الزخارف التى اعتمدت فى المقام الأول على المحاكاة لعناصر ومواد طبيعية مثل الفيضياء والأحجار المختلفة أو الرخام، واستطاع فن التصوير الجدارى (الفريسك) أن يقدم لنا توظيف لتلك الزخارف يخدم العناصر المعمارية الدينية فى القلايات والكنائس والمقابر

المسيحية المبكرة، كما أنه في سبيله إلى ذلك لم يغفل التأثير السكندري الذي كان يعتبر مدرسة رائدة في فن المحاكاة التصويرية للعناصر الزخرفية بدقة بالغة.

ولقد اختلفت وتنوعت العناصر الزخرفية في الفن التصويري القبطي منذ بدايته المبكرة، ويرجع ذلك لكثرة المؤثرات الزخرفية القديمة، فالزخارف النباتية مثل شجرة الكروم التي أصبحت سمة مميزة في الزخارف القبطية، على الرغم من كونها زخرفة هيلينستية، إلا أن مدلولها على جدران القلايات والمقابر نابع من التصوير القديم الذي نجده في المقابر المصرية القديمة لملوك الأسرة التاسعة عشر بنفس الكيفية كزخرفة تملأ الأسقف والقبة وتنتشر على جميع الجدران الأربعة حتى تصل إلى مستوى الأفاريز المصور على جدران الحجرة رقم ٣٠ بمقابر البجوات بالواحة الخارجة.

هذا التأثير يقودنا إلى أن الزخارف النباتية المستوحاة من نبات الكروم الخاص بالإله ديونيسوس أو ذو التأثير المباشر عن رمزية الخمر المقدس، قد احتلت مكانة مميزة في الزخارف الجدارية والنسجية والمعمارية في الفن القبطي، بل في بعض الأحيان نجد أن تلك الزخرفة النباتية قد تندمج مع تكوينات هندسية مكونة أشكال أكثر تعقيداً من دوائر ومربعات ومعينات، وقد أعطى هذا الاختلاط الزخارف القبطية نوعاً من التنوع والإضافة من حيث الأشكال المختارة وكذلك الألوان المستخدمة لإبراز كل شكل على حدة بجانب الألوان المميزة للنبات وثمار العنب.

أيضاً من الزخارف النباتية التي صاحبت الموروث المصري زهرة اللوتس التي احتلت مساحة كبيرة في الفن القبطي، بل أنها احتلت نفس المكانة أيضاً في الفن الروماني كوحدة معمارية في بعض المعابد المصرية، كما أنها استخدمت على جانب من الأواني الفخارية في نهاية العصر البطلمي وبداية العصر الروماني، تلك الوحدة مثلت في الفن القبطي نموذجاً للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية أخرى نباتية وهندسية أصنافاً عنصر الإبداع الزخرفي للفن القبطي، وهي نابعة من تمسكه بالموروث القديم.

أيضاً فقد احتلت الأوراق النباتية المتنوعة مساحة كبرى في الزخرفة القبطية، وهي إما أوراق نبات العنب أو اللوت أو الفلار، وتلك الأوراق كانت في أغلب الأحيان وبصفة خاصة (على النسيج القبطي) تخضع لكثير من التحوير أو الاندماج مع التبرار

الهندسى، حتى أن جانباً كبيراً منها قد تحول واقترب من الشكل الهندسى الحاد. تلك السمة ربما كانت جائزة على النسيج لمهولة مسألة التنفيذ، بينما التزم الفنان على الزخارف الجدارية بالواقعية فى تصوير أوراق الأشجار والنبات عموماً، والتي تبدو محصورة داخل إطارات خطية مكونة أفاريز محددة تنسم بالتكرار والتشابه قدر الإمكان.

هذا التأثير المقيّد فى أفاريز العناصر الزخرفية يقودنا إلى تحديد الإطار العام مثلاً للصورة الجدارية أو النسيجية فقد التزم الفنان القبطى بإحاطة المنظر المصور بإفريز طولى علوى وسفلى وعلى الجانبين، وهو تحديد للمنظر المصور حتى يثاق له تصوير مناظر أخرى أو إعطاء الموضوع قدر من الاهتمام وشد الانتباه، فى بعض الأحيان يلتزم الفنان بأن يقوم بتقسيم الحوائط إلى مجموعة من الأفاريز العريضة والرفيعة ثم يستلئ منها بعض تلك الأفاريز لتصوير الموضوع، بينما الأفاريز العلوية له أو السفلية تكون معقل للزخارف الجدارية المتنوعة، وبالتالي فهو يعطى للموضوع قوة رئيسية لشد الانتباه بين كم الزخارف المحيطة به، وفى نفس الوقت فتح المجال للإبداعات الزخرفية وتنوعها بصفة مستمرة فى مساحات كبيرة، وهذه النوعية يمكن إدراكها فى فلايات سفارة وبلاوط وكذلك العديد من قطع النسيج التى تركز على إبراز الموضوع فى المنتصف وهو محاط بوابل من الزخارف النباتية والهندسية.

برع الفنان القبطى فى المزج بين العناصر الهندسية وأسلوب تنفيذها على طريقة المحاكاة للفسيفساء. ومن بين تلك الزخارف التى لاقت قبولاً كبيراً لديه هى زخارف الميائند اليونانية، وكذلك زخارف موج البحر وزخارف المجدولة أو المقودة، وهى تقليد يمزج بين المؤثرات النسيجية والفسيفساء. وقد خرج عن تلك الأنواع الرئيسية تكوينات مركبة ومعقدة كثيرة، بعضها يحلّل أن يكون شكل صليبي والآخر يريد أن يبرز العمق والظل والغور فى المجهول، وهى سمة يمكن إدراكها بسهولة فى الزخارف الجدارية فى القرن السادس الميلادى فى بلاوط وسفارة وكالبا. هذه التكوينات الهندسية عديدة فى الفن القبطى وهى سمة ربما ازدهرت بعد منتصف القرن الخامس الميلادى، وزاد الاهتمام بها بعد الفتح العربى، وهى تعتمد على إحداث نوع من التراكيب الهندسية التى تسترّج بين أشكال الدوائر والمعينات والمربعات فى شكل واحد ثم يختار منها

التكوين المراد تحديده وإيرازه وتلوينه مع إضفاء نوع من الظل بألوان دلكنة، من هنا يخرج إذاً تكوين مبتكر دائماً يختلف عن العديد من التكوينات الأخرى.

وقد نالت الزخارف المجدولة أهمية كبرى بعد القرن السادس الميلادي، ونرى نماذج تحاكي الحبل المنسوجة إما من الأصواف أو الأقطان، وكذلك الزخارف احتككت لوانها الأحمر والأصفر مساهمة للمجدولة بينما كانت الخطفية إما باللون الأسود أو البني الداكن، فهي بذلك تعطي تضاد لوني مضيء تميزت به جداريات القلايات في الأبنية القبطية بعد القرن السادس الميلادي، هذا التطور وكنهه استخدام نفس الزخارف بشكل أكثر تعقيداً لتكوين وحدات هندسية نمجية مبتكرة في معظم زخارف القرن الثامن الميلادي ولدينا في بلوط سجلات كاملة لتلك الوحدات المنفذة على الجدران والتي تنحصر أنماط زخرفتها ما بين التكوين الهندسي الدائرة والمربع والمعين، بين استخدام الجدلات النمجية لعمل وحدات زخرفية نباتية تتخلل تلك الأنماط الهندسية. هذه النوعية من التراكيب كانت بمثابة أرضية خصبة للفن الزخرفي الإسلامية فيما بعد، حيث عمل الفن الزخرفي الإسلامي على استثمار تلك الزخارف وأحدث نوعاً من التميز والدقة والمبالغة في إبراز التفاصيل الدقيقة في المنسوجات القبطية الإسلامية وكذلك في بعض القطع الفنية الأخرى من زخارف معمارية ونحتية.

وقد تميزت المنسوجات القبطية منذ القرن الثالث، بالزخارف ذات العناصر الموضوعية الأدمية والهندسية والنباتية، وقد ابتكر النماذج القبطية خاصية المزج بين التكوينات الأدمية أو الحيوانية وبقية العناصر الزخرفية في زخارف متداخلة ومتشابكة، وهي تتكون أولاً من وحدة زخرفية تحيط بعنصر أدمي أو حيواني، ثم يتم تكرار هذه الوحدة في بقية المنسوج، مع احتمال تغيير العناصر الأدمية أو الحيوانية، إما من ناحية الحركة أو النوع أو الشكل، ولكنها تعطي العمل الزخرفي نوعاً من الحركة والتنوع المميز، كما أنه لوحظ أن العناصر الأدمية والحيوانية في الوحدة الزخرفية عادة ما تبدو مصورة وتصل إلى التكوين الهندسي في خطوط مستقيمة. ونرى كثيراً من النباتات المصرية القديمة مثل اللوتس والبردي وثمار الرمان والتوت وجانب كبير من الزهور وأوراقها بجانب عقائده وثمار العنب، وهي عناصر زخرفية ساهمت إلى حد كبير في تكوين العنصر الزخرفي الإسلامي بعد ذلك.

فى هذا الجزء حاولنا أن نقدم جانباً تفصيلياً من تلك الزخارف المتنوعة، والتي صورت إما كزخارف نحتية أو جدارية أو نسيجية حتى تكون لدينا قدرة كبيرة على إدراك الأنماط الزخرفية من العمل نفسه فتكون أكثر واقعية. ولكن فى النهاية لا نستطيع أن نغفل عناصر المؤثرات المصرية القديمة والهليلستية، وكذلك العيسانية التى ساهمت فى تحديد أساليب تصوير بعض الحيوانات الأسطورية واستغلالها فى الوحدات الزخرفية إما على النسيج أو الصور الجدارية وبصفة خاصة فى مناظر البطولة وصيد الحيوانات ومصارعتها، هذا إلى جانب أن بعض المنسوجات امتازت زخارفها بالتقاليد المعمارية مثل الأعمدة المرتبطة مع بعضها عن طريق المقود أو البوانك المعقدة التى تستلهم منها القناديل وهو أسلوب استمر استخدامه حتى القرن الحادى عشر، تلك الأنماط يمكن إدراكها بسهولة من خلال الملحق التصويرى الخاص بهذا الجزء.

مراجع الفصل الخامس

الفنون الصغرى والأسلوب القبطي

أولاً: المنشغولات العاجية في الفن القبطي

* عن مصادر خام العاج في مصر القديمة ونماذج صناعته حتى العصرين اليوناني -

الروماني في مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ٦٢-٦٣.

-Natanson, J., Early Christian Ivories, London, (1953), pp. 12-20.

-Hutter, I. Early Christian and Byzantine Ivories, London, (1988), pp. 22-23.

-Ramage, N. H. & A. Ramage, Roman Art, Second Ed, London, (1995), pp. 303-304.

* حول تلوين العاج في مصر القديمة والعصر المسيحي، راجع:

-Carolyn, L., Connor, The Colour of Ivory Polychromy on Byzantine Ivories, London, (1999), pp. 23-30.

* حول قطعة الراعي الصالح في متحف ليفربول:

-Legner, A., Der Gute Hirte, Düsseldorf, (1959), pp. 15, Pl. 6.

-Weitzmann, K., Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, (1978), n. 494.

* للمقارنة، راجع:

-De Bourguet, Early Christian Painting, London, (1965), pp. 15-16.

-Huper, I, op. cit., (1988), pp. 30-31.

-D. C. A. L. T. 5. Coll. 2622-2623 Fig. 47751.

* حول قطعة إله النيل (نيلوس) المحفوظة في متحف Wiesbaden، راجع:

-Essen, Werdendes Abendland am Rhein und Ruhr., Villa Hügel (1956), no. 66.

-Essen, Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 135.

-Volbach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, (1976), no. 105 Pl. 56

* للمقارنة، راجع:

-Hermann, H. Der Nil und die Christen, Jahrbuch Für Antike und Christentum, 2, (1959), pp. 30-59.

* حول قطعة ديونيسوس المحفوظة في متحف واشنطن (مجموعة خاصة)، راجع:

-Weitzmann, K., Catalogue of The Byzantine and Early Medivaeval Antiquities in The Dumbarton Oaks Collection in Washington, Vol. III, Ivories and Steatites, Washington. (1972), no. 9.

* حول قطعة أوروبا وزيوس في بالتيمور:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 147.

* قارن مع:

-Dayton, O., Flight, Fantasy, Faith, Dayton Art Institute, (1953), no. 39.

* حول قطعة اغتصاب جانيميدس بواسطة الإله زيوس، راجع:

-Weitzmann K., op. cit., (1972). 111, no. 2, (1978), n. 148.

* قارن مع:

-Richter, G. M. A. The Ganymede Jewelry, M. MAB. 32, (1937), pp. 293-294, Pl. 4.

* حول قطعة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة، راجع:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 115.

* حول قطعة هيراكليس وصراعه مع أسد نيميا، راجع:

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 205.

* حول قطعة ربات القنون مع أبولو ولرتميس، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 70.

-Kollwitz. Reallexikon Für Antike und Christentum, Vol., 4.

-Elfenbein, Stuttgart, (1959), p. 1133.

-Backwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963), no. 38.

* حول قطعة هيليوس وسيلين، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 61.

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 134.

* حول قطعة ممثلة المسرح البانتومايم من برلين، محفوظة في متحف -

-"Staatliche Mussen Preussicher Kulturbesitz Antikenabteilung, Berlin."

• عنها راجع:

- Bieber, M, The History of The Greek and Roman Theatre, Princeton, (1961), p. 236.
- Greifenhagen, A, Antike Kunstwerke, Staatliche Mussen Antiken. 2nd. Berlin, (1966), pp. 34, 53.
- Volbach, op. cit., (1976), no. 79.

• حول قطعة القديس مينا المحفوظة حالياً في المتحف البريطاني في لندن، راجع:

- Volbach, op. cit., (1976), no. 181.
- Weitzmann, op. cit., (1978), no. 514.

• حول المدارس السورية والبيزنطية في تصوير القديس أبى مينا ومدى التشابه

والاختلاف بينهما، راجع:

- Coche de La Ferté, Du Portrait à L'icone , 77. pp. 24-33. Fig. p. 25.
- Volbach, op. cit., (1976), no. 242.
- Weitzmann, op. cit., (1972), Figs. 3, 4, 6.
- Ward-Perkins, J. B, The Shrine of St. Menas in The Maryut, Papers of The British School at Rome, 17, (1949), pp. 26-71, Sep. pp. 46-47, Pl. VIII. Fig., I.
- Beckwith, op. cit., (1963), p. 9. Pl. 10.

• حول مشط معجزات المسيح في المتحف القبطى، راجع:

- Strzygowski, J., Koplische Kunst, Cattalogue generale des Antiquite Egypte, du Musée du Caire, (1904), No. 7117, Taf. 17.
- Volbach, Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus Gallien, in (Festschrift des Römisch- Germanischen Zentralmuseums) in (Mainz Zur Ferier Seines Hundertjährigen Bestehens), F. R. G. Z. M., (1952), I. pp. 44-53, Sep. No. 204, Taf. 3655.
- Essen, op. cit., (1963), nos. 138, 139.

ثانياً: المشغولات الخشبية:

• حول المشغولات الخشبية كصناعة وحرفة مصرية، وعن الأخشاب وأنواعها

ومصادر جلبها في مصر القديمة وحتى العصر القبطى، وعن الزخارف الخشبية

في الفن القبطى، راجع:

- Essen, op. cit., (1983), (Holz), III, pp. 261 ff.

- Volbach, Copti Centrie Tradizioni, in (Enciclopedia Universale dell'Arte, 3. (1960), pp. 790-792.
- Monneret de Villard, U., La Chiesa di S. Barbara, (1922), pp. 50.
- Kitzinger, E., Notes on Early Coptic Sculpture, in: Archaeologia, 87, (1938), pp. 181-215, Spe., 212 Pl. 75-76.

*ويمكن الحصول على أمثلة عديدة من المشغولات الخشبية المميزة مع شرح وافٍ

بالمقارنة عند:

- Ranke, H. Kotische Friedhöfe bei Karära und der Amontempel Scheschonks, I bei el Hibe, Berlin and Leipzig, (1926), pp. 3-27.

*حول لوحة دخول السيد المسيح إلى اورشليم في المتحف القبطي، راجع:

- Beckwith, op. cit., (1963), pp. 13 ff, Figs. 41-43.
- Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 451.
- Sacopoulo, M, Le Lintean Copte, C. A, a, (1957), pp. 99-115.

ثالثاً: فن الأيقونة:

*حول مفهوم التطور من الألقمة الجصية إلى البورتريهات إلى الأيقونات، راجع:

- Bastien, p & C. Metzger, Le Trésor de Beaurains, Wetteren, 1977, pp. 13- ff.
- Bierbrier, M. L., (ed), Portraits and Masks, Burial Customs in Roman, Egypt, London, (1997), p. 10-17.
- Doxiadis, E., The Mysterious der Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London (1995), pp. 13-17, 30-33, 80-5.
- Mack, J.ed, Masks, The Art of Expression, London, (1994), pp. 10-20.
- Walker, S. and M. Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum, (1998), pp. 25 ff.

-عن ارتباط الأيقونة بالطقوس الجنائزية ثم العقائدية من المقبرة إلى الكنيسة، راجع:

- Hennecke, E., & Schneemelcher, W. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Tübingen, (1964), pp. 145-147.
- Worrell, W., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 370-375.
- Heijer, J. Miraculous Icons and Their Historical Background, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 89 ff.

- Crone, p, Islam, Judeo- Christianity and Byzantine Iconoclasm, JSAL, 2, (1980), pp. 59-80.
- *حول أيقونة (ليكوميدس)، راجع:
- Langen, L., Icon- Painting in Egypt, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 57-59.
- *حول الغنوسيين وعلاقتهم بالصور الشخصية من المنظور العقائدي، راجع:
- محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية (الغنوسية)، الفصل الثاني، الإسكندرية (٢٠٠٠).
- عن البورتريهات الشخصية ورموزها، راجع:
- Walker, S. and M. Bierbrier, op. cit., (1998), pp. 3-30.
- عن رموز البورتريهات، راجع: السحر والنبوءة والرمزية في الفن القبطي:
- عن أيقونة الملاك في المتحف القبطي، راجع:
- Langen, op. cit., pp. 67-68.
- عن ترميم وحفظ الأيقونات المثبتة بالشمع أو المنفذة بألوان التمبرا على لوحات خشبية، راجع:
- Uspensky, B., The Semiotics of the Russian Icon, Liesse, (1976), pp. 16 ff.
- Skálova, Z., Conservation Problems in Egypt, Introductory Report on the Condition and Restoration of Post-Medieval Coptic icons in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 73-77.
- عن الأيقونات المصرية حتى العصر الإسلامي (الفاطمي والأيوبي والمملوكي)، راجع:
- Weitzmann, K., The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzan. Art and Their Impact on Christian Iconography, D. O. P. 14, (1960), pp. 45-68.
- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol., I., from The Sixth to The Tenth Century, Princeton, (1976).
- Weitzmann, K., Ein Vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete, "in Tortoule: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monument, Römische Quartalschrift, 30, Supplement, (1996), pp. 317-325.

- Weitzmann, K., Icon Painting in Crusder Kingdon, DOP. XX, (1966), pp. 83 ff.
- Mundel, M., ed., Iconoclasm, Papers give at The 9th Spring Symposium of Byzantine Studies, Univ of Byz. Stud. Birmingham, (1977), pp. 59- 74.
- King. G., Islam, Iconoclasm, and The Declaration of Doctine, BSOAS, 48. (1985), pp. 267-277.
- Crone, op. cit., (1980), pp. 76-95.
- Handelink, H., & Langen, L., The icon- Collection of The Coptic Museum in Old- Cairo and The Work of Juhanna.
- Armani and Ibrahim Al- Nasikh, Two 18th Century Icon- Painters Actes du IVe Congres International d'Etudes Coptes, Louvain-la- Neuve, (1988), pp. 12 ff.
- Dick, E. Homélie sur la Veneration des Icons, Jounieh, Rome, (1986), pp. 16-22.

رابعاً: الأدوات الكنسية والخدمة اليومية

-عن الأدوات الكنسية القبطية، راجع:

- Ëssen, op. cit., (1964), pp. 268 f.
- Volbach, Geschichte des Kunstgewerbes, 5, (1932), pp. 66 ff.
- Volbach, Frühchristliche Kunst, Die Kunst der Spätantike in West- und Ostram, Munich, (1958), Nr. 255.
- Volbach, op. cit., (1962), pp. 12-21.
- Ausstellungskatalog, Early Christian and Byantine Art, Baltimore, (1947), No. 416.
- Strzygowski, J., Koptische Kunst, (1904), No. 9083, Fig. 29.
- Ross, M. C., Catalogue of The Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in The Dumb. Oaks, Collection, (1962), No. 71, Pl. 45.
- Painkoff. A. Les deux encensoirs Coptes du Musée du Louvre, B. S. A. C., VII, (1941), pp. 1-7.
- Strzygowski, J., op. cit., (1904), No. 9188, 9098.
- Rante, H., op. cit., pp. 20, 45-58.
- Werner, J. Die Byzantinische Scheibenfibel Von Capua und ihre germanischen Verwandten, Acta Archaeologica, 7. (1936), pp. 59-60.
- Ëssen, op. cit., pp. 404-420.

الفصل السادس

السحر والنبوءة والرمزية

فى الفن القبطى

أولاً: فن السحر وأصول الرمزية

يحاول الإنسان إزاء عالم موحش مضطهد مخيف يسحقه، الرغبة فى محاولات أكيدة سواء كانت واقعية أو خيالية من أجل السيطرة على هذا العالم الشرير المحيط به، وإن يكتسب قدرة تلوق قواه الخاصة، فتجعله سيد مصيره على الأكل بالرغم من أن تلك القوى كانت بأى شكل من الأشكال تساهم فى خروج الضغينة والكراهية الكامنة فى أصماق نفسه.

ولأن أنماط وأساليب تنفيذ هذه الأفكار قديمة قدم الإنسان ذاته، فإنها قد تطورت بتطوره وخضعت فى بعض الفترات إلى ماعية أفكاره حيث حددتها طموحاته وبلورتها الممبيلات الرئيسية لتلك الشرور المحيطة به، وهذا ما يعرف بالفن السحرى .
Magiketechné

والممارسة السحرية أصيلة فى مصر، حتى أن مصر فى سفر الحكمة قد أطلق عليها "أرض الوثنية والسحر"، لتعدد الآلهة والقوى وظاهرة السحر بها، (حكمة ١٥: ١٤-١٩)، ولعل حادث النبى موسى وسحرة فرعون أحد الحوادث الشهيرة التى تؤكد أصالة المفهوم السحرى عند المصريين القدماء.

ونقابل فى فصول عديدة من (كتاب الموتى) فى الدولة الوسطى والدولة الحديثة قدراً عظيماً من التداويز السحرية التى صيغت أصلاً لصالح الأحياء، ثم وضعت فى المقابر لمنفعة النوتى، فهى صالحة للحياة والموت، ومن هنا ارتبطت بالمستقبل سواء

كان في الدنيا أو الآخرة. وطبقاً للطبيعة البشرية في مصر، فإن الأفعال التي من خلالها يتم الاتصال بهنئين العالمين (المستقبل) في الحياة والموت، يتعين أن يتم من خلال القوى السحرية وحدها، ومن هنا ارتبط الدين بالبحر عند المصريين، وهو ارتباط طبيعي وموروث ولا غنى عنه (ربما إلى الآن)، فكل فعل ديني (عند القدماء) هو سحر من وجهة نظر المصريين، بل أن اللغة المصرية القديمة لا تحتوي على كلمة مباشرة تعنى (ديانة)، بل أن كلمة (حقاً) التي تعنى القوى السحرية هي أقرب الكلمات إلى مفهوم الديانة.

ويذهب فريق من العلماء إلى أن الكتابة المصرية الهيروغليفية بما تحتويها من علامات تصورية لكائنات حية أو أشياء مادية، كانت منطوقة ومنطوقة على طاقة سحرية كاملة أكثر من أى نوع آخر من أنواع الخطوط، فضلاً عن قوة الكلمة السحرية في حد ذاتها، فإن الرسوم الفردية للبشر والحيوانات - التي تشكل العلامات الكتابية المكونة لكلمات - كانت تحمل في حد ذاتها أيضاً وجوداً سحرياً.

فضلاً عن ذلك فقد ارتبطت بعض الآلهة بالممارسة السحرية فالإله تحوت العارف والمستمرس في المعرفة بعكس جوهره كمُطْلَع على عالم السحر وذو قوة غامضة، فهو سيد السحر (المظلم في السحر)، وهو كذلك مخترع الكتابة وواضع القوانين والناموس التقليدي التي تنطوي عليه الكتابة المقدسة، فهو هنا يربط ما بين الكيان الديني والعقائدي وكذا المفهوم العام لظاهرة السحر، فالفصل الثلاثون من كتاب الموتى، يُعد نموذجاً آخر للمتطلبات الأخلاقية المنبثقة من الكيان الاجتماعي والديني الصالح الخير، فهي محاكمة الميت بالتعاويذ السحرية Magical Incantation وهي تعاويذ سحرية تبحث عن الخلاص من الشرور المحيطة بالنفس البشرية تكتب على جعارين القلب Heart Scarabs وتكلمن مع المتوفى. نفس المفهوم العام للخلاص من الشرور في ضوء الأخلاقيات والبحث عن الخير بواسطة السحر هي ممارسات التزم بها أتباع الفلسفة الغنوسية في مصر خلال القرن الثاني والثالث الميلادي.

هكذا استمر السحر في نفوس المصريين ككيان موروث لا غنى عنه، فقد لعب فن السحر دوراً هاماً في حياتهم، وأصبحت التعاويذ السحرية هي الدواء الشافي لكل أنواع الشرور، واستخدمتها كل طبقات المجتمع بعد أن أصبحت ظاهرة عامة، تنتشر في

فترات الانتكاسة الدينية والتدهور الواضح في العقيدة وفي علاقة الدولة بالعرية، وهو السبيل وراء انتشارها في الفترة الرومانية والقبطية في مصر.

لكن أن تكون الممارسات السحرية في عالم ملئ بالخرافات والخزعات، وتنشئ فيه الأمية، وتخفى منه بولار ثقافية علمانية متحررة أمراً جائزاً ومقبولاً، ولكن أن تكون للممارسات السحرية دوراً صريحاً في عالم علمي بحث مثل العالم المصري تحت الحكم البطلمي أو الروماني - عالم تميزه مدرسة الإسكندرية العلمية بكل قدراتها الثقافية المتاحة - يعد بحق أمراً غريباً، ويتضح لنا أنه لم يكن السحر مقترناً بالفترة الإيمانية أو الثقافية، ولم يجاورها أو ينفصها في مكانها، بل أنه كان يجتاز هذا العالم ويخرج عن نطاقه العلماني، ومن ثم فهي طقوس موروثية في النفس البشرية عبر عصورها المختلفة تبحث دائماً عن مستقبل أو عن استقرار، أو عن وسيلة أسرع لتحديد المصائر وكشف الأذى والتطلع للحياة الوردية الرعدة، وربما ساهم في تواجدها واستمرارها حالات الأمية وغموض الأدب والاختلاط التي وجد فيها المصري بحثاً عن مستقبل ديني متع، كذلك قلة الوعي الديني والسياسي وكذلك الفكرى، كل هذا قد أدى إلى وجود مساحة فارغة في عقول المصريين، شغلها السحر في وجود حاجة ملحة للقوى الخفية لتخطي لزمات المجتمع السياسية والاقتصادية والدينية، كان هذا وراء انتشار السحر والشعوذة، كظواهر خلاص للنفس البشرية في مصر تحت الحكم الروماني.

ففي العصر الإمبراطوري في مصر، عرفت مجموعة الهيرميوتكا Hermetica الخاصة بالإله تحسوت (هرميس اليوناني)، وهي مجموعة تعاليم سحرية ووسائل استخدمت بطرق متخلفة، وانتشرت بين المصريين آنذاك، فقد عثر على العديد من الوسائل السحرية المستخدمة في مصر، من أدعية وصب لعنات وطلاسم وطلب مساعدة من الإله بس وتمايم عديدة كان يعتقد في قوتها السحرية، ويرى S. Moncrieff أن تلك التماهيم وجدت بسبب عمليات التحليل عالية المستوى التي وصلت إليها الكهانة في مصر، فقد استطاعت أن تخلف وراءها خلفية متشائمة من الناس، جعلتهم يواهبون علم الكهانة بالممارسات الخرافية السحرية، وهذه المخالفات لم تكن فاصرة على المصريين فقط بل امتدت لتشمل اليونانيين أيضاً بل والشعوب

المجاورة، أيضاً وأصبحت مجموعة أو تعاليم الهرميتيكا Hermetica (لا يعرف بالضبط هل وضعت في فترة محددة أو هي نتاج فترات متلاحقة) تعاليم سحرية دولية مستحبة ومرغوبة، وكان مصدرها الدائم من كتب الموتى والأبراج والأنفس والأرواح، وهي كتب في أصلها قائمة على وصفات وتراكيب سحرية دينية، ولكن سرعان ما انتقلت من الكيان الديني الملزم في ظل الظروف الاجتماعية غير المواتية، إلى حالات سحر غير شرعية وشعوذة ودجل خرافي.

وهناك مجموعات من العلماء يؤكدون على أن مبادئ السحر المصري الديني كان مرتبطاً ارتباطاً شديداً بأسطورة إيزيس وأوزوريس وخلص العالم من الشرور على يد حورس (المخلص الذي يمثل يسوع في الغنوسية)، وإن ما ورد في هذه القصة الأسطورية، كان بمثابة تصريح بممارسة السحر في مصر، ونحن ربما نميل إلى ذلك في ضوء اتجاهين:

الأول: استمرار شهرة الأسطورة الخالدة واستمرار عبادة إيزيس طوال الحقبة الرومانية وحتى القرن الخامس الميلادي.

الثاني: هناك اقتباسات مسيحية أصيلة في العقيدة المصرية لا زالت تخضع دون شك للأسطورة وقصة الخلاص (وهو ما سوف نشير إليه لاحقاً). من هنا فإن كيان وأسرار العقيدة المسيحية في أصل المسيح وقبوله الإلهي والمجيء الثاني (المخلص) وضرورة وجوده على الأرض، كلها أمور سرية، تم تفسيرها في ضوء أسطورة إيزيس وأوزوريس وإبدهم حورس، بنفس الكيان الخفي للأسطورة، مما يؤكد استمرارها وتطابق التعاليم فيما بعد.

نتنقل الآن إلى رؤية جديدة حول تأثير انتشار ظاهرة التعاويذ والطالسم السحرية كرموز مصرية في كافة بلدان البحر المتوسط، وارتباطها الشديد بمقدرة المصريين على تسخير أو — كما يطلقون عليها — عبادة الشياطين والتعامل معهم.

إن انتقال السحر في العقيدة المصرية إلى العقيدة المسيحية في مصر، جاء مرتبطاً بالتصدي للأرواح الشريرة الشيطانية، فإن الأقباط في مصر لم يستغنوا عن السحر مطلقاً، بل استخدموه على الرغم من كونه يتنافى مع مبادئ الدين المسيحي الحق، ولكنه كان يتوافق مع الأسرار والمفوض المحيط بالعقيدة المسيحية وشكلها الذي انتشر في

مصر عن طريق الغنوسية خلال القرنين الأول والثاني الميلادى، فالمصادر المسيحية تحدثنا عن ظهور أعمال السحر والشعوذة والدجل مقترنة بالتماليم المسيحية ليس فى مصر فحسب بل على مستوى الإمبراطورية. وكان مصدرها الأساسى بعض اليهود ومن تعلموا الحكمة فى مصر أو فى الإسكندرية، فأريانوس وثرثيانوس وهيبوليتوس: هؤلاء المؤرخين اللاهوتيين الغربيين قد ربطوا بين انتشار تلك التعاليم آنذاك وظهور الهرطقة الغنوسية وغيرها من الهرطقات، بل أن إريانوس اعتبر أن ممارسة السحر والشعوذة أمور لا أخلاقية تتم عن هرطقة ضد التعاليم المسيحية. ربما كان ذلك فكر غريب رافض لطبيعة الحياة الشرقية، وربما كان هذا أيضاً رؤية شخصية لأريانوس ضد التعاليم الغنوسية التى ظهرت على أرض مصر آنذاك تفسر غموض المسيحية. هذه الرؤية لاقت قبولاً عالمياً فى روما وآسيا الصغرى وفلسطين وسوريا وشمال أفريقيا، وقد سار أتباع أريانوس (ثرثيانوس وهيبوليتوس وإبيناس) على نهجه دون أن يبالوا بأهمية تلك التعاليم، مما أدى إلى تكوين نظرة عدائية ضدها ظلت مستمرة لفترات طويلة.

من هنا، نجد أن هناك علاقة واضحة بين ممارسة الطقوس والتعاليم السحرية وبين ظهور ودخول وانتشار المسيحية فى مصر، بل يمكن أن نعتبرها نمو وثقى (عادات وتقاليد) داخل الكيان المسيحى، هذا النمو الداخلى، كان له أهمية لقبول المصريين المسيحية، بل أنه أيضاً ساهم بشكل كبير فى فكر العقيدة المسيحية المصرية فيما بعد، ونقتصر هنا على تحديد تأثيره على الإنسان المصرى القبطى البسيط الذى بدأت تختلط عليه الأمور، فهو يعتق المسيحية فى صورتها الوثنية فى مواجهة الأرواح الشيطانية بمنزل العادات الوثنية. بهذا للتكوين النفسى المضطرب الذى استمر وتزايد وتطور عبر القرون الثانى والرابع الميلادى، لننكر دون قصد مجتمع سطحى متفتح لاستيعاب أفكار عديدة طالما القترنت بقوة ما وراء الطبيعة التى يأمل أن تحقق له الخلاص.

هكذا تصدرت المعتقدات الغيبية (والتي لا يمكن أن نعتبرها شيئاً عادياً أبداً) مكانة رائدة فى المجتمع، فهى ليست قاصرة فى تدارك أمور الحياة اليومية مثل الرؤى والأحلام فقط، بل لعبت دوراً أكثر خطورة فى سلوك المسيحيين المصريين آنذاك، فقد

التصقت بها الفكر الشيطاني وأرواحه بتشكيل أساليب وأنماط خاصة في حياة المصريين آنذاك، وهناك برديات ونقوش عديدة يمكن أن نستخلص منها عبارات دالة على ذلك، فلن شجار يحدث بين مجموعة من الأصدقاء يمكن إرجاعه إلى روح شيطانية كارهة للخير، أو أسباب طلاق في وثيقة انفصال بين زوجين كان سببها روح شريرة هاجمتها دون أن يتوقعا، أو أن شجاراً بين الرهبان يتطور إلى جدل بلغه الدين، فيصفون زملائهم، قائلين أن روح شريرة لبستك. ويمكننا ملاحظة ذلك في المجموعة الكبيرة من الخطابات المتبادلة بين الرهبان، فإنهم يقدمون تحية خاصة للملائكة وبصفة خاصة الملاك الحارس (دون أن ينكروا له اسم). وقد فسر Crum ذلك على أنه سلوك طبيعي ومعتاد في تأمين النفس من الأرواح الشريرة بهذا الملاك الحارس، ثم غدا بعد ذلك نوعاً من التعبير عن التحية والتكريم، ونحن نؤكد ذلك في ضوء حياة الرهبنة التي ترجع جذورها إلى خلاص النفس البشرية من كافة الأرواح الشريرة المحيطة بها، بل أن المعلمين الغنوسيين، قد عمقوا هذا المفهوم عندهم (الرهبان) فلن اعتبار المادة شريرة، كائن جسدي لا فائدة منه، كان وسيلة نحو تحقيق هذا الجسد والتخلص من شهواته، مما زاد من الحاجة للتشف والزهدي، ومن هنا أصبحت العلاقة الإنسانية في المجتمع آنذاك كرامة لكل ما هو يمت بصلة للنشر أو الأرواح الشيطانية.

أيضاً هذه الرؤية العامة، تطبق بصورة كبيرة في الأدب والفن القبطي المبكر، وإن كانت في الأدب واضحة، فقد اعتقد المواطن المسيحي أن الأدب والفن بينهما المتسع الحقيقي لتحديد خواص لتلك الظواهر، بل حاولوا أن يجدوا لها مبرراً وجذوراً عند القدماء أو عند المسيح (لكن الإلهي حسب الفلسفة الغنوسية) حتى يحققوا لها رواجاً مقنعاً لديهم، فمثلاً تُغذت العين الشريرة Evil Eye مصدراً أساسياً في الأدب القبطي، بل أصبحت سمة أساسية في الحياة اليومية. هذا الرمز (الشرير) كان في نفس الوقت وسيلة للحماية من الأرواح الشريرة، ولكن هناك جذور لهذا الرمز المسيحي الشرير، فيذهب الأكباط إلى أن مصدره مرتبط برحلة المسيح وتلاميذه إلى بحيرة طبرية، وأن العين الشريرة قد ظهرت على شاطئ البحيرة على هيئة امرأة عجوز مشيرة للرعب تبعث من فمها ألسنة طويلة من اللهب، ولها أنياب ومخالب مثل الأسد وعينان من الذهب المشع. وهذا الشق الخيالي الذي ظهر في الأدب القبطي نستمد جذور

له من أسطورة حورس وست، وقصة عين حورس التي انتزعها ست، وأجرى عليها طقوس سحرية لينقذ بها على حورس فكيف أصبحت عين حورس هذه علامة ورمز وقائي من الشر، تلك الرؤية تظهر كثيراً في الفن القبطي، ففنان دير القديس أبولو ببايربط يرمز في القلاية (١٧) إلى الروح الشريرة بصورة المرأة الشيطانية (الباسانديا) Alabasadria، وهي تمثل هنا الروح الشيطانية التي تجسدت في صورة امرأة تقتل الأطفال حديثي الولادة، والمنظر يصور القديس سيمينوس Sisinnios وهو يمتطي جواده ليطعن فيها الحربة، والمنظر بالكامل يتأثر بالتصاير حورس (الخبر) على ست (الشر)، كما أننا نجد في قصة الباسانديا حقيقة شعبية، حيث عرفت بتعوذة البيروزليا (Aberzelia) وهي تعوذة قبطية سحرية جاءت (ربما من الحبشة أو النوبة) من أجل حماية الأم ومولودها أثناء الحمل. هكذا كان يعبر عن الروح الشريرة والسحر في الحياة اليومية، والأكثر من ذلك، فإن السحر كان يستخدم للحصول على الشفاء من خلال التوسل إلى الأرواح الشريرة وعبادتها، وهناك مثال يرتبط بالسحر مسجل في الكتاب المقدس (العهد القديم) مما أعطاه الشكل الديني، ففي أخبار (سفر الملوك، الأصحاح ٢١) وفي قصة الملك الوثني (منس) صور لنا الوالدين في مصر الذين كانوا يستخدمون العين الشريرة لحماية أطفالهم، وذلك بأن يضعوا أطفالهم في ماء مقروء عليه سحر، ويصاحب ذلك تحطيم ألوان فخارية مملوءة بالزيت، ثم يربط حول أعناق ورؤوس الأطفال تعاويذ وأحجبة. وهذه الأمور قد استقرت كإحدى المعتقدات اللازمة لحماية الأطفال في مصر قبل قدوم المسيحية، وتقبلها المسيحيون عن طيب خاطر، فنجدهم يعملون بهاء، ففي تحذير غاضب لأحد القديسين "بأن ملائكة الرب سوف يفضضون إذا ما شاهدوكم وأنتم تعلقون ذلك الأمر الذي يؤدي إلى قتل أطفالكم، لذلك فبدلاً من أن تقدموهم للسحرة، أتوا بهم إلى الكنيسة، فإن أقدار ورفات القديسين الشهداء المباركين لديها من القدرة على شفائهم وحمايتهم من الأرواح الشريرة".

من هنا نجد أن انتقال صفات السحرة لتجد مكاناً آخر عند القديسين والشهداء داخل الكنائس نفسها، يؤكد أنها لا تزال مستمرة وإن الاستمرار سوف يكون مقروناً بالطقوس الكنسية فيما بعد، كما أن الاعتقاد في قوى ما وراء الطبيعة ومفهوم السحر ظل ساري المفعول عند المصريين ولم يُنفذ داخل مصر بل اعتبر إرث شعبي معتاد،

والسند الوحيد جاء من الغرب، أما اللقد الذى جاء من الداخل فيما بعد فقد كان خاصاً فقط بالأساليب المستخدمة لا بالفكرة الأساسية.

وكانت الأفكار الشيطانية مصدراً مزعجاً للاهوتيين المسيحيين المبكرين وكذلك للزهبان، بل أنها اتخذت موقفاً فى الفلسفة الغنوسية، فوجد فالينتيينوس السكندرى الغنوسى، يحدد وجهة نظره تجاه تلك الأفكار الشيطانية فى القرن الثانى الميلادى فى قوله "إن قلوبنا مثل الخان، نزعجه وتلوته كافة أنواع الأرواح الشريرة، التى تنتهك برغباتها غير اللاتقّة، ولكن الرب الذى خاطبنا من خلال (الإله) هو فقط الذى باستطاعته تطهير قلوبنا، لأنه حينما يزور القلب، فإن ذلك يطهره ويقسمه ويملاه بالنور.

تلك الرؤية الفلسفية الدينية، جاءت لتحذ من الممارسات السحرية، وهى رؤية مضادة، لكل من اتهم الغنوسية بالأعمال السحرية، فهى محاولة لإبعاد مفهوم (القدر) الوثنى والذى جعل المصريون يستسلمون له ويطيعوه فى ممارسة سحرية، والحل عنده يمثل نوعاً من (الغذاء) فى صورة الإيمان بالرب والمعرفة التى توصله إليه، فعندما يأتى ويجده ويعرفه ويدخل قلبه، يحرره من تلك الأفكار وينقيه تماماً...

نفس المفهوم ولكن برؤية أخرى تبناها القديس شنودة فى رسالته (لوبينوس وكومسورواس) Lobinos and Chossoroas ، وذلك فى قوله " أن الشيطان ليس بمقدوره جعل الإنسان يرتكب الخطيئة، فالإنسان هو الذى يلجأ إلى الشيطان يطلب مساعدته". أيضاً فى موعظة له بعنوان (الصراع ضد الشيطان) نجده يمزج صراع الفرد المسيحى داخل الصراع الكونى المتداخل فى الحياة العامة، وإن هذا الصراع أساساً مبنى على فريقين: الأول يضم المسيح وأبطاله المؤمنين، والفريق الثانى: يضم الشيطان والشياطين، والمسيح فيه مع القديسين والشهداء، فرسان تخطوا بليماهم وفوق خيولهم وانتصروا على القوى الشيطانية انتصاراً ساحقاً (لها دلائل كثيرة فى الفن) وهم متوجسين بأكايل النصر، وهى رؤية أنبية قبطية مصرية خالصة خلال القرن الخامس الميلادى.

من خلال ما سبق كله، نجد أن الأهمية الأساسية حول استخدام السحر والممارسات الخرافية الخاصة فى المجتمع المصرى فى العصر الرومانى والمسيحى

المبكر تكشف لنا عن قرب، إن الانشقاق والجهل فى المجتمع يمكنه فى لحظات معينة تسودها أزمات عنيفة، أن يتقمصه أرواح شريرة (خزعبلات) تسرى فى وجدانه حتى تصبح جزءاً أساسياً من حياته الخاصة، ثابتة تؤثر فى كافة مجالات حياته، فعلى الرغم من جذور السحر عند المصريين القدماء، إلا أنه — ومن خلال ما سبق — فى الفترة من القرن الثانى وحتى القرن الرابع يصبح من ضمن المتغيرات الفكرية والدينية فى المجتمع المصرى.

ثانياً: النبوءة

يقترن مفهوم الفن السحرى تقريباً مع مفهوم النبوءة، فإذا كان السحر يتطلب استدعاء القوى الخفية، فلن النبوءة تعتقد فى وجودها وتستخدمها، بينما يتفقا معاً فى الهدف المشترك وهو الخلاص، وهذه الفكرة مرتبطة أيضاً بالمعرفة والبحث عن الحقائق سواء كانت مادية أو معنوية.

فالنبوءة والعرافة طقس دينى مصرى قديم، فهو يمثل فى العقيدة محور اهتمام الآلهة المفترض فى شئون البشر، بل هى صلة سلوكية تحدها علاقة الإله بالإنسان بصفة خاصة ومباشرة، وذلك من خلال نصائح وإطلاعات الآلهة فى الغيب والمعرفة، وهى تتم من خلال تمثال الإله الذى كانت توجه إليه الأسئلة للاستشارة أو النبوءة، وقد أثبتت المؤرخون أنها أساليب مصرية قديمة قدم الدين نفسه، وأنها تطورت من أدعية مقننة إلى معتقد شعبى ملزم للأهالى خلال الاحتفالات السنوية للآلهة، فللنبوءة أو العرافة ابتكار مصرى من أصل محلى، ومن ثم كان استمرارها واضعاً فى المصور اللاحقة للمصر الفرعونى.

نلاحظ أن صفة النبوءة أو العرافة كانت خاصة لكافة طبقات المجتمع المصرى آنذاك، من الملك وحتى أصغر الرعايا، والأمثلة على ذلك عديدة، فلك المشورات والنصائح والنبوءات التى يتقدم بها الملك للآلهة — حتى أننا نجد فى بعض المعابد قطع حجرية مخصصة لإلقاء الملك لطلبه واستشارته يطلق عليها اسم (موقف الملك) فى معبد الأقصر والكرنك — لم تقتصر على القضايا السياسية أو الحروب أو الأزمات

العامة (كالمجاعة أو الزلازل أو فيضان النيل..... إلخ) بل امتدت إلى قضايا اجتماعية ومبادئ خاصة فضولية لمعرفة المستقبل أو الرغبة في السلوك أو التصرف في أمر ما يتطلب مع مشيئة الإله. ففي العصر الفرعوني كانت الأسئلة إما أن تقال شفاهة أو محررة على قطع من الشقف أو أوراق البردي في صيغتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفي، وعلى الإله الإشارة إلى إحدى الصيغتين.

ولعل أهمية النبوة في المصريين البطلمى والرومانى واضحة لنا أكثر من ذى قبل، فإن كان الهدف في العصر الفرعوني قد تحول إلى معتقد شعبي عادى، فإنه في ظل البطلمية والرومان قد اتخذ شكلاً أكثر تدنياً. فيعد أن خطأ الإسكندر بأكثر حملة دعائية لأصول النبوة المصرية، وبصفة خاصة الإله آمون فى سبوة (على الرغم من كونها معروفة عالمياً من قبل) أصبحت سمة عامة للآلهة المصرية تحقق رغبات الشعوب والجنسيات المختلفة سواء كانوا يونانيين أو رومان أو يهود، فقد ساهم هؤلاء فى ترسيخ مبدأ النبوة كمظهر دىلى أساسى، واحتل الإله سراجيس مركزاً هاماً فى مدينة الإسكندرية كمحقق وواهب النبوة خلال العصر الرومانى، واعتقد أهالى الإسكندرية فى أهمية نبوته ومكانته العظيمة بين سائر أرباب الأرض. ولم يكن سراجيس قادراً على النبوة والعرافة فقط بل امتدت شهرته إلى تفسير الأحلام، وكان إقترائه فى العقليّة المصرية بالإله أوزوريس والإلهة إيزيس مؤثراً فى سمو مكانته فى عالم المعرفة والحكمة والسحر والنبوة، كما كان إقترائه فى عقليّة اليونانيين والرومان بزيوس وهيليوس إله الشمس وهيركول إله للعالم السفلى، قد أعطاه مكانة خاصة لديهم فى اتحاد الصفات الإلهية التى تحدد قدرته الفعليّة على التنبؤ والسحر والمعرفة، وكان من أجل إتمام ذلك أن يتواجد فريق على كفاءة عالية من الكهنة المدربين الموثوق فى قدراتهم حتى يحققوا أكبر شهرة للإله مما يزيد من شعبيته بين شعوب الإمبراطورية.

وفى الحقيقة، أن مفهوم النبوة فى القرون الثلاثة بعد الميلاد، قد اتخذ سبيلاً آخر بسبب تدهور سبل الحياة فى كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ويبدو أن غياب القدرة الإلهية على مواجهة وحل هذا التطور، قد أثر بصورة مباشرة على حياة النكتين عند المصريين، وقد ساهم فى ذلك أسلوب الاحتلال الرومانى، فقد اعتبر المصريون مظاهر الاحتفال الإلهى شيئاً من النفاق السياسى ومظاهر دينوية بحتة

تفرضها عليهم سياسة الرومان الخاصة، ومن هنا أصبحت الاحتفالات الدينية درياً من التسلسلية والاحتفالات للأخلاقية، وأصبحت لا تشكل لهم أهمية في مخاطبة أرواحهم أو وجدانهم أو حياتهم المستقبلية.

وقد أدى هذا الوضع إلى الاتجاه نحو الخرافات القديمة واقتربت النبوءة بالسحر، وتحول مركز الاهتمام بالشئون الدينية والروحية من حياة المعبد إلى حياة الأشخاص العارفة بتلك الأمور، هذا الأسلوب الفردى، أصبح من خلاله المصرى يبحث عن معرفة طالع، مستقبله وخلصه، وأكلوا ذلك لفئة ممن يملكون المعرفة بأمور علمية خاصة، تصدرهم العارفين بعلوم الفلك والاجتماع والأسرار والكهوت والسحر، وكان يتوفر لديهم قدرة على معرفة الخطيئة والتأثير المقنع للسائل حتى يتحقق نجاحه وشهرته.

هكذا تدلنا عشرات البرديات الخاصة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الأولى من الحكم الرومانى، وقد نلاحظ أن موضوعات البرديات قد تدرجت ربما تحت التأثير الاجتماعى والسياسى، فى البداية اقتصر على الشفاء من الأمراض، ثم تحولت بصورة تدريجية لمناقشة كافة الأمور الاجتماعية العامة الأخرى، مثل الزواج والإنجاب، وقضاء الحاجات فى البيع والشراء وخلافه، ونلاحظ من تلك البرديات أن هناك أمور غير مستقرة اجتماعياً، ولأن عدم الاستقرار الاجتماعى قد صاحبه عدم الشعور بالأمان على المستقبل، وبالتالي كانت الأسئلة الموجهة تعكس مظهراً اجتماعياً خاصاً بحياة المصريين تحت الحكم الرومانى. ولعل إحدى البرديات التي عثر عليها فى مدينة أوكسيريخوس كانت تحتوى على أكثر من تسعين سؤال ورغبة محددة فى صياغة رقمية، من أجل تسهيل عملية اختيار نوعية النبوءة على الأهالى، ومن بين ما تتضمنه تلك البردية، أسئلة عديدة تخص الحياة الشخصية، مثل (هل سوف تصادق أموالى وممتلكاتى؟، هل سوف أبيع أرضى أو عبيدى؟ هل سوف أصبح يوماً طريداً؟، هل سوف أحصل على علاوة أو مكافأة؟، هل سوف أطلق زوجتى؟، هل سوف أخضع لضرائب باهظة وهكذا). ويبدو أنه كان أمراً شائعاً فى تلك المدينة، أو ربما كانت هذه الاستشارة تصدر مباشرة من المعبد نفسه أو على أيدى الكهنة فى احتفالات معينة. على أية حال فإن هذه البردية تؤكد لنا ارتباط النبوءة ككيان عقائدى بالظروف الصعبة التى

يمر بها المصريون، ولا سيما في ارتفاع نسبة الضرائب والأسلوب الاستغزاي المتعامل به، مما أدى إلى رغبته في مشاركة الإلهة أو الاطلاع على مستقبلهم والخلص من هذه الغمة، ففي أسلتهم تحبيراً عن ذلك (هل ساهرب؟ - هل ساعفى من الضرائب) وهى صياغة بها الكثير من التوصل والرغبة الكامنة فى الخلاص.

فى الواقع أن النبوة والمصر ظلاً درياً من التراث الشرقى استمال له الغرب على الرغم من رفضهم له، ولكن أمام براعة المصريين واليهود فى هذه العلوم، مال إليه الغرب على أعلى مستوى، وربما كان حادث الإمبراطور فاليريانوس وخضوعه التام لشخصية مكريافوس الكاهن المصرى الساحر وأعمال الشعوذة والدجل الإلهى، لدليل على شيوع تلك الفكرة عند الأباطرة الرومان. أيضاً استمال لها الإمبراطور كراكالا ودقلديانوس وجوليان وبصفة خاصة نبوءات الإله سيرابيس، وقد أدى هذا إلى أن تكون للنبوة والمصر مكانة خاصة فى الحكم الرومانى.

مع ظهور المسيحية والتصاقها الدائم فى الفكر الغنوسى بالسرية والغموض، اعتبرت النبوة جزءاً هاماً من عقائدهم المقدسة، فيحثهم الدائم عن أصل المسيح فى الخفوة والأسفار واليهودية، أدى إلى خروج ما يسمى بأدب النبوءات الخاصة بالمسيحيين، بل أن إنجيل متى ولوقا يعتمدان تماماً على تلك النبوءات التى اتخذت مظهراً دينياً خاصاً بكنيسة المسيح الإلهية، وصارت بعد ذلك جزءاً من التعاليم الرهبانية واللاهوتية، وبالتالي كان استمرار النبوءة عند المسيحيين المصريين ليس كترائى قومى فقط، بل لأنه مواكباً للتطور الدينى الحادث فى العقيدة المسيحية. وليس غريباً أن نجد أسماء القديسين والمسيح والعزراء مكتوبة بدلاً من الآلهة على البرديات التى عثر عليها فى أوكسيرينخوس، فطسى مسبيل المثال لدينا من القرن الرابع بردية مسيحية من أوكسيرينخوس تقول "ابتعدى يا روح الكراهية، فإن المسيح يريد هذا، ابن الله والروح القدس، يلهى، يارب الخراف الضالة، الذى يعلم كل شئ، اشفى لنا الخادمة (جوانتا) التى اسمها (أنستاسيا لوفيميا) المجردة، فى البدء كانت الكلمة مع الله، والكلمة هى الله، كل شئ وفقاً لرغبته ولا يتم شئ بدونه، أيها السيد المسيح ابن وكلمه الرب، يا شفى المريض ويسا مدوى العلامات انظر إلى (جوانتا) ... أبعد عنها واجعلها بعيداً بعيداً، الحى وجميع الأمراض والقشعريرة وحى الربيع وكل الشرور، وادعو لها من خلال

سيدتنا لم الإله، والقديس يوحنا والرسول، والقديس فكتور وكل القديسين "نلاحظ أن صاحب الطلب هنا قد خلط في صورة عجيبة نصوصاً من إنجيل يوحنا وبطريقة عشوائية غير متسقة مع طلبية الأساسي وهو شفاء المدعوة جولنتا، وهو الأمر الذي بدعونا إلى اعتبارها نبوءة مع رؤية سحرية مسيحية خاصة، وذلك بناءً على تحديد للمقاطع ولترابطها معاً وأسلوب الصياغة لبعض العبارات مثل "يتعدى يا روح الكراهة - المسيح يريد هذا - انظر إلى جولنتا - واجعله بعيداً بعيداً..." هذا الأسلوب يستخدم حالياً فيما يطلق عليه (الترقية أو إبعاد الروح الشريرة) فقد كان دوماً من دروب السحر والنبوءة الشفائية آنذاك.

مكذا وجدت النبوءة والسحر عالمها في المسيحية، وتجدد بنا الإشارة هنا إلى تصميم هذه العقائد ليس على المستوى الشخصي للأفراد، بل أن وجود أدب الشهداء الوثنيين كأدب نبوءة خاص، وكذلك من قبله نبوءة الفخار (صانع الفخار) ضد الإغريق والتي تشير إلى خليط من الأساطير المصرية تعتمد على للنسب المصري وتعاقب الانتماء لصانع الخلق (خلوم) ومزجها مع روح العصر والانتفاء والبحث عن الذات، كان لهما من التأثير القوي على ازدهار ما يسمى بأدب النبوءات، والذي يبحث بصورة دائمة عن الأفكار الصالحة في المجتمع، وانتقاد الشريرة منها في ضوء ظروف وملابسات العصر. كل ذلك في صياغة مستترة مغلقة بطابع أدبي شيق هدفه الأساسي هو الخلاص، خلاص النفس البشرية من الشرور وخلاص المجتمع من الظلم، والبحث عن مخلص وطني وعن عدالة اجتماعية صالحة، هذا هو الأمر الذي وجد قبولاً واسعاً عند المصريين المسيحيين، بل يمكن أن نؤكد أن النبوءة والسحر من ضمن الأسس التي قامت عليها المسيحية في مصر، والتي ارتبطت بمبدأ الخلاص، الذي نغتنه العقيدة الغنوسية وطبقته ظاهرة الرهبنة في مصر، فهما كيان حقيقي للعقيدة الدينية من الترن الثاني وحتى الرابع الميلادي. وليس أدل على ذلك من تلك الافتتاحية التي تزمم الراهب قراعتها في أول يوم يخرط في سلك الرهبنة، وهي نص مأخوذ من رسالة القديس بولس إلى أهالي أفسوس (٦، ١٠-١٧) تقول "أخيراً يا أخوتي تقوا في الرب وفي شدة قوته، ألبسوا سلاح الله الكامل لكي تقفوا أن تثبتوا ضد مكائد إبليس، فإن مصارعنا ليست مع دم ولحم، بل مع الرؤساء، مع السلاطين، مع ولاة العالم، على ظلمة هذا

الدهر، مع أجناد الشر الروحية فى السماويات. من أجل ذلك اعملوا سلاح الله الكامل لكى تقدروا أن تقاوموا فى اليوم الثرى، وبعد أن تتموا كل شئ أن تثبتوا. فاثبتوا بمنطقين أحقاكم بالحق، ولايسين درع البر، وحاذين أرجلكم باستعداد إنجيل السلام، حاملين فوق الكل ترس الإيمان، الذى به تقدرن أن تطفنوا جميع السهام الشريرة الملتبهة. وخذوا خوذة الخلاص وسيف الروح الذى هو كلمة الله.

ثالثاً: الرمزية فى الفن القبطى

الرمز فى اللغة يعنى الإيماء أو العلامة، أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظى وغير اللفظى، والذى من خلاله يستطيع العقل البشرى أن يتقبله ويستخدمه من أجل إخفاء معانى محددة، أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها، فهو فى النهاية أحد وسائل الفهم والتعبير معاً، ويبدو أن الرمز يرتبط مع الإنسان للتعبير عن العالم الروحانى اللامحدود، وهى محاولة للربط بين تلك العوالم الكونية والعالم الإنسانى المحيط به. وقد عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور والأشياء المستخدمة كرموز مادية أو معنوية، وإن كانت الصور قد تصبح رمزاً عندما يكون معناها خفياً وليس ظاهراً، أو بعيداً عن تناول أو إدراك العقل البشرى، قد يكون الرمز حدثاً تاريخياً مثل حادث عبور البحر لقوم إسرائيل فقد يعنى لديهم الخلاص من ظلم فرعون، وقد يكون حدثاً بشرياً أو إلهياً، مثل ذبيحة إسحاق وأضحيتته وصارت رمزاً للذداء والتضحية والخلاص الإلهى. وهكذا استخلص الرمز فى العهد القديم، فقد كان قاسماً مشتركاً فى العصور القديمة مع التطور الدينى وما واكبه من طقوس سحرية ونبوءات وقائمة طويلة من الغموض والأسرار.

ويعتبر مفهوم الرمزية فى الفن القبطى من أهم الأركان والعناصر الأساسية فى تلك الحركة الفنية، بل هو المفتاح الأول والبرهان الحقيقى لتلك الحركة فى أنها نابعة من موروث ثقافى محلى الطابع، فقد ظلت الرموز المسيحية فى الفن القبطى منذ تلك الفترة إلى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصرى بصورة ثابتة.


ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزي في مضمونها الأصلى الذى نادى به الرسل والتلاميذ ولم يكن للعقيدة المبكرة أى تكوين أو طموح لإيجاد رموز من أجل التعبير بها عن مضمون العقيدة، ومن هنا يطرح السؤال التالى نفسه، من أين جاءت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر تاريخها وحتى الآن مع العلم بأن هناك رموز فقدت أهميتها واختفت، بينما ظلت رموز أخرى محافظة على شكلها وخصائصها المعتادة.


وللإجابة على هذا التساؤل لابد من استرجاع المتغيرات التاريخية التى ساهمت فى إيجاد تلك الرموز فى الفن المسيحى المبكر، ويمكن القول بأن الغنوسية والموروث الحضارى (المصرى والهلينستى) آنذاك، قد ساهموا فى ترسيخ مفهوم الرمزية فى الفن القبطى، فالغنوسية على سبيل المثال فى مصر، قد حددت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة، وأن مصطلح الرموز الغنوسية قد يبدو جديداً هنا، ولكنه معبراً عن وظيفة الرمز الدينى فى النصوص الغنوسية التى عالجت المقومات الدينية الغامضة برموز مألوفة عند المواطن المصرى، وبالتالي انصبت مع مراحل تطور العقيدة وأصبحت ملازمة لها ومعبرة عنها فى أغلب الأحيان، وربما جاء ذلك إما من أجل التخفى عن الموقف السياسى العدائى الرومانى، أو من أجل إيجاد رمز متفق عليه ضمن جماعة معينة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت الرموز، أو من أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة تحت ظل الاضطهاد وهو الغرض الذى سمح للرموز الوثنية أن تعبر عن مضمون العقيدة الجديدة آنذاك وتشترك معها عبر التاريخ.

من هذا الملطّاق نجد أن ضرورة استخدام الرمز من أجل تفادى الفموض والسرية الواضحة فى العقيدة الجديدة كان يقربها من المحلية المصرية، إما من خلال الأعمال السحرية أو الشكل الرمزي الذى ينسج حول مفاهيم غامضة وسرية الطابع فتحول الرمز بعد فترة إلى كينونة خلاص أو شكل أسطورى له معانى وأهداف ويستخدم بعد ذلك فى الأعمال والممارسات السحرية والذبوهات، ودائماً ما كان الرمز مثل العنصر يبحث فى المستقبل أو فى الغيبيات، فعلى الرغم من كونه حثاً قديماً أو رمزاً قديماً أو معتاداً عليه أو معروفة ماهيته، إلا أنه يتحول فى الناحية الدينية والطقسية إلى عناصر

الوقوف على الغيبات والبحث في مستقبل الأفراد. وبالتالي فإن المفهوم الرمزي هنا لم يكن جديداً على المصريين فهم من عشاق تلك النوعية من الممارسة الدينية، ولا سيما في الطقوس الجنائزية التي تحتوى على العديد من الرموز التي اختيرت بعناية من أجل التعبير عن عنصر من عناصر مقومات الدين الجديد.

من المعروف أن عمليات الدفن عند المصريين في العصر الروماني (الطبقة الشعبية) كانت في مقابر كبيرة جماعية مثل المقبرة التي عثر عليها في بانوبوليس، وقد كانوا يزودون الموميאות ببطاقات من الخشب يدونون عليها أسمائهم باللغتين اليونانية والديموطيقية. والعبارة الشهيرة التي عثر عليها بكثرة في تلك المقابر هي "أن الميت هذا سوف يعيش للأبد مع أوزوريس موخاريس"، وهي عبارة دينية تتضمن الإله أوزوريس إله العالم الآخر، والسفينة التي تنقل الأرواح المؤمنة إلى العالم الآخر في رحلتها الخالدة عبر السفينة موخاريس. تلك السفينة أصبحت رمزاً مقدساً في بعض شواهد قبور كوم أبوبلوفيه تحمل المتوفين المؤمنين. نلس السفينة اعتبرت فيما بعد رمزاً للكنيسة التي تحمي المؤمنين من شرور الضلالة والاضطهاد، ولكن الذي يهتما في تلك البطاقات ما عثر عليه في تابوت محفوظ حالياً في متحف برلين، لمنوفى يدعى أبولونيوس ابن باتسيس Apollonius Patsés وقد زينت اللوحة بالطغرا  وهي إحدى الرموز المسيحية، فعلى الرغم من اتفاق العلماء على وثنية التابوت، إلا أن فريق آخر اتجه إلى تأريخ التابوت بالقرن الرابع أى بعد فترة قسطنطين، وقد ذهبوا وراء ذلك إلى أن هذا الرمز لم يكن معروفاً قبل عهد قسطنطين، ولكن "جابت" المكتشف الفرنسي الذي أجرى حفائر في مدينة أنتينوى رفض هذا التفسير، وذهب إلى أبلة من القرن الثالث في مقابر أنتينوى تحمل هذه العلامة (سوف نتحدث عنها بالتفصيل)، بينما يؤكد ذلك "Schmidt" الذي أشار إلى المدلول الغنوسى وراء استخدام الرمز في الفن المسيحي المبكر، وقال أنه حتى الآن لا تزال هناك صعوبة في تحديد اتجاه الرمز المستخدم بين الفكر الغنوسى والفكر المسيحي الحقيقي، ويبدو ذلك حقيقياً لأن غموض بعض الرموز أحسباً، قد يفوق مسألة تحديد الاتجاه، فالرمز  الذي من المفترض أنه يعني (كن في سلام) $\chi\alpha\iota\rho\epsilon\ \rho\epsilon\iota$ (شكل ٢٦٨) قد يتفق مع مدلول الروحانيات المعروفة في الفكر الغنوسى، والتي استمدتها من الموروث الجنائزي

المصري القديم، وهذا الاتجاه تؤكد الدلائل الأثرية التي عثر عليها في مقابر أنطينوى. دليل آخر محفوظ بالمتحف البريطاني يضم مجموعة من النقوش الدينية الجنائزية، السنقوش مؤرخة على الترتيب لعصور الأباطرة تراجان ومكريانوس، كونيوس حوالى ٢٦٠م. وعلى الرغم من أن تلك البطاقات غير معلومة المصدر، إلا أن هناك أمثلة مشابهة لها عثر عليها في مدن أخميم وبانوبوليس ومؤرخة أيضاً بالقرن الثالث الميلادى، ومحفوظة حالياً فى متحف برلين، تلك النقوش جميعاً تصور علامة  (عسخ)، وظهورها فى مجتمع معين ربما يذهب بنا إلى اعتبارها رمزاً لجماعة إما غنوسية أو مسيحية لديها اعتقاد خاص فى هذا الرمز بتلك التركيبة الحرفية وتنفق أيضاً مسع موروثهم الاجتماعى، وبالتالي فلن الأدلة قد تبدو كثيرة ضد الآراء التى ذهبت إلى بيزنطية الرمز وأنه مرتبط بالفن القبطى والبيزنطى عموماً مع الاعتراف بالمسيحية فى عهد قسطنطين.

من المحتمل أن يكون أبولونيوس رجل تقى ومميز عن بقية الأهالى فى المدينة، وأن تلك العلامة هى رمز لهؤلاء الأتقياء، هذا ينكرنا مباشرة بحال الكربوكراتسيين الغنوسيين أمثال كربوكراتيس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى الميلادى فى مصر وكانت لديه جماعة دينية كبيرة تميزت بروحانية عالية المستوى تحدث عنها ترتليانوس واريانوس وهيبوليتوس، كما استفاد من أعمالهم ككلميت نفسه، تلك الجماعة ميزوا أنفسهم بعلامة (مجهولة) على الأذن اليسرى، لا نطم عنها شيئاً حتى الآن، ولكنها أعطينا الطباعاً عن ارتباط الرمز بالفكر الجماعى للمسيحيين فى تلك الفترة المبكرة، وبالتالي انتشر علامة  بين الجماعات. ومن خلال الأدلة الأثرية التى عثر عليها فى أخميم ولنتينوى وبانوبوليس نميل إلى الاقتراح بأن تلك العلامة مصرية وكذلك فهي متفقة مع روح الجماعات الروحانية المسيحية آنذاك.

على الرغم من أهمية اكتشافات "جليت" التى أنجزها فى الفترة ما بين ١٨٩٦-١٩٠٠ م لصالح متحف Guimet (إلا أنها من سوء الحظ لم تلت بنتائج قيمة إلى الآن، فبأن القموض لا يزال يحيط بكثير من تلك المكتشفات حتى أن مخازن بعض المتاحف فى فرنسا لا تزال تحتفظ ببعض تلك المكتشفات التى لم تر النور إلى الآن، كذلك والأهم أن "جليت" لم يفسر لنا الانطباع الأول (الوضع الأثرى الأول) لحظة دخوله

المقبرة، فهو قد بسطى لنا قدرة فائقة على تفسير الحديد من الرموز التي عثر عليها في هذا الوضع الجنائزي فهي تصور لنا جانباً أشرى ونفسياً ودينياً هام جداً لتلك الجماعات الخاصة أو التي اتهمت من قبل المؤرخين الغربيين بالسحر والشعوذة والرمزية، هذه الأوضاع رمزياً كانت قد حسرت لنا ماهية مفهوم التلاكي بين الوثنية والغلوسية والمسيحية وحركة انتقال الرمز فيما بينهم ومسألة الإحلال والتبديل للعديد من الرموز.

من بين تلك المقابر مقبرة على درجة كبيرة من الأهمية، وهي لميدة تدعى كريسيبينا Krispina بوجه جميل (شكل ٢٧١)، يدها اليسرى تعلو صدرها قليلاً، وتحمل علامة عنخ، وهي العلامة التي ارتبطت ارتباطاً شكلياً ومعنوياً بين كونها معتقداً مصرياً قديماً وكونها رمزاً للمسيحية المحلية في مصر. وهناك بعض التفسير حول الفارق بين علامة عنخ المصرية والصلب عنخ في المسيحية، ويهنا هنا أن تقدم أقرب تلك التفسيرات التي تدور حول كون النموذج المصري للعلامة عنخ بوظيفته الجديدة كان يخدم العقيدة الغلوسية، ويبدو أن الفارق كان في العروة، ففي العلامة عنخ المصرية كانت متصلة مباشرة مع الذراعين بدون فاصل (راقبة)، بينما عندما استخدمت في المسيحية عن طريق الغلوسية، أصبحت العروة أعلى بقليل عن الذراعين، وبالتالي فإن هذا التطور حول المفهوم الخاص بالرمز عنخ في العقيدة المصرية والذي كان يعبر عن البحث عن العالم الآخر، أو الحياة الأبدية في العقيدة المصرية، أو السبيل إلى النجاة من عملية الحساب وال فوز بالأبدية في العقيدة المصرية قد استمر كذلك عند الغلوسيين فقد مثل لديهم الفداء أو الخلاص للرب، وبالتالي فإن حالة الفداء الشهيرة للمسيح فوق الصليب كانت تفسر أو يشرح من خلالها كل المعاني المقصودة في الرمز المصري القديم، وهو الاتجاه الذي يعتقد في أن المصريين على المستوى الشعبي قديماً لم يلجأوا إلى تصوير علامة عنخ على المستوى الشعبي، بل أن الاستخدام الشعبي لتلك العلامة قد بدأ مع ظهور الغلوسيين والمسيحيين الأوائل، واقترب ذلك بانتشار تلك العلامة في مصر فقط كرمز يميز أصحابه عن غيرهم ليس لمداولة الخاص بالحياة الدنيوية فهي لا تعنيهم بشيء، بل لماهية الروح في العالم الآخر أو وسيلة للوصول للرب، وكانت علامة عنخ هي وسيلة هذا التميز.

إن التأكيد على هذا الأمر وتحديد أولى العلامات المميزة لتلك الجماعات المسيحية المبكرة في مصر، يمكن الوصول إليه بصعوبة إلى حد ما، وذلك لعدم وجود أمثلة جماعية تؤكد انتشار الرمز في حدود جماعة معينة، أو في حدود الأقاليم، أو بين الأقاليم وبعضها، لذلك نحاول أن نمترشد بالأدلة الأثرية إلى حد ما، حتى نكون والعيين في ربط الرمز بالأثر وليس بالمدلول الديني المفترض فيه، ففي مقبرة عثر عليها في أنتينوى لمسيحة مجهولة، من أواخر القرن الثاني الميلادي، وجد عند قدميها الصليب بعلامة عتخ بين العلامتين A. W، ويجوار الجثة عثر على حزام طويل يحمل نقشاً عليه MIKH وممثلتين فارغتين، بالإضافة إلى نماذج صغيرة من العاج المطموس (الممسوح خطوط الرسوم المصور عليه) وكذلك على قطع من الخشب غامضة وليس لها مدلول، من بينها قطعة واحدة لعلامة عتخ الأبدية.

واعتقد "جايت" - الذي اكتشف المقبرة - أن النماذج العاجية والخشبية والسلتين وعلامة عتخ أشياء من قبل الأسرار الغنوسية الجنائزية الطابع، وهي غير مدرجة ضمن الطقوس المسيحية المعروفة عند التلاميذ والرسول، إلا أن "جايت" لم يفسر لنا حقيقة الوظيفة الجنائزية لتلك الرموز، والتي لا تزال مبهمة من حيث التوظيف الجنائزي في تلك الفترة، فقد استخدم "جايت" هنا - ولأول مرة - لفظ العاج الغنوسي الذي يمثل مجموعة من الحوريات أو الملائكة سواء كانوا سيدات أو رجال في أوضاع هائلة حاملة أو راقصة في بعض الأحيان، وهي نماذج عثر عليها في مقابر أنتينوى (شكل ٢٠٦-٢٠٧). وقد تسبدو إلى حد ما آراء "جايت" محددة دون تنوع في إثبات نظرية العاج الغنوسي أو تطويع ملامح الفن المعاصر آنذاك نحو العقيدة الغنوسية.

فهناك قطع كثيرة من هذا العاج محفوظة في المتحف القبطي، لا تزال تبحث عن هوية محددة، وهي تميل إلى نفس الخرض الغامض وتحمل تلك الأوضاع الرمزية. بجانب تلك القطع العاجية وعلامة عتخ نجد النقش MIKH الذي لم يفسر عند جايت، يبدو أنه مرتبط بالطقوس الجنائزية مسيحية الطابع، فيمكن اعتبار اختصار MIKH هو اختصار لعبارة (الشهيد رفيق الرب) Μαρτος ἰδιος ΚΗ ، وهو مفهوم يتفق مع العقيدة الغنوسية ورغبة المؤمن بها في الموت شهيداً لرفقة الرب من أجل الحصول على الخلاص، هذا بالإضافة إلى السلتين فهما بالقطع إحدى النماذج الغنوسية مصرية

الطابع، وهي خاصة بالتناول الجنائزي سواء للمتوفى الممحي أو الغوسي وهي إحدى الأسرار الغوسية المعروفة.

تلك التراكيب الغوسية الرمزية، يمكن من خلالها تحديد الشكل الأولي للاحتكام الرمزي لمعالم الطقوس الجنائزية للمسيحية المبكرة، وقد ساهمت فيها بدون شك الروحانيات الغوسية، التي جعلت أصحاب تلك المقابر يسمعون نحو تلك الرمزية والأسرار السحرية غوسية الطابع، تلك الطقوس السرية كانت تقام داخل المقابر التي كانت تزود دائماً بحجرة خاصة لممارسة تلك الطقوس بها، لدينا دليل على ذلك في أن مجمع (هيروبوليس) الذي انعقد عام ٣٩٢م أصدر ضمن قوانينه الرسمية قراراً بإبطال تلك العادات الجنائزية التي كانت منتشرة في نطاق المسيحية الشرقية. ويمكن تأكيد ذلك أيضاً في ضوء تأثير العقيدة المصرية القديمة نحو الالتزام بوجود تلك الطقوس والرموز السرية التي تحقق له اطمئنان وأمن وسلامة لعودة الحياة والروح في العالم الآخر، وبالتالي فالموروث الحضاري مستمر ومتكمن من العقيدة الجديدة أيضاً.

أيضاً هناك المقابر الغوسية المسيحية المكتشفة عليها في أنتينوى والتي تبدو ذو طابع وثني عام، إلا أنها تضم بعض العناصر الرمزية الجديدة على الفن آنذاك، والتي فسرت على أنها تطابعات غوسية تبدو وكأنها روح العصر الجديد. فالعديد من المقابر زودت جدرانها بصور مرسومة بالوان الفريسك تمثل إله الراعي ومناظر المتضرع، ومناظر لأشجار الجنة، الحمامة، الطاووس، علامة عنخ، وهي رموز تبدو آنذاك جديدة، ولكنها استقرت بعد ذلك كمفهوم انتقالي فني بين الشكل الوثني والمفهوم العقائدي الجديد، فجميع تلك الرموز قد عثر عليها في مقابر كثيرة في أنتينوى، وهي تبدو مرحلة انفصال اجتماعي قد حدث فيها خلال الفترة من نهاية القرن الثاني وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي. ومما لا انفصال الاجتماعي قد تبدو في أنتينوى قائمة، فالطقوس الجنائزية في المقابر ارتبطت بصفة دائماً مع الطقوس الدينية في تلك المقابر، فكما فسرنا من قبل إمكانية تحنيل المقابر حتى تولكب الحركة الدينية الجديدة من الناحية المعمارية، وأن معظم مقابر الشهداء المسيحيين قد تحولت إلى كنائس صغيرة في فترة الاضطهاد الديني، فإنه في أنتينوى قد عثر على مقبرة لسيدة منحوتة في الجبل، أصيف إليها مبنى خارجي، فسره جابت بأنه كان مسكناً أو مأوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها

كانت من أتباع الغنوسيين)، وعندما توفيت السيدة ودفنت في المقبرة المحفورة، تم بناء وتجهيز حجرتها الخارجية من قبل أتباعها أو أنصارها وأقاموا فيها طقوس دينية وجنائزية متصلة بالعقيدة الغنوسية وكذلك على روح المتوفية، الاحتمال الأكبر أن تلك الحجرة تحولت إلى كنيسة، فقد لاحظ "جايت" وجود حنية مزينة بزخارف غنوسية مثل صور لسيدة وهي تتضرع أو تصلى، وشجرة الجنة، الحمامة، والطاووس. هكذا كانت العلاقة بين الرمزية والطقوس الدينية المبكرة التي ارتبطت بحركة انتقال العقيدة من الطابع الغنوسى إلى الطابع المسمى المحلى في مصر، هذا الأمر يمكن تدعيمه بتقرير من مستوفى كتبه قبل وفاته (وصية شخصية) لزوجته، المتوفى يدعى أورليوس كوليثوس، غنوسى - مسمى، عاش في النصف الأول من القرن الخامس الميلادى (أى بعد قرارات مجمع هيوبوليس ٣٩٢م) ودفن في أنتينوى، الوصية باللغة اليونانية، وضح فيها قاتلاً (أرجو أن يلف جسمى بالقماش الجيد، ولن يقام احتفال مقدس لراحة روحي قبل صعودها إلى الرب). والوصية تعبر على أن قرارات مجمع هيوبوليس لم تسلف في مصر، وأن الطقوس الجنائزية والاحتفالات المتعلقة بها استمرت فترة طويلة، ومن ثم استمرت الرموز المرتبطة بها، وهو انطباع يؤكد على خروج الرمز واستمراره وتطوره طبقاً للبيئة والمجتمع المصرى وعاداته وتقاليده وليس خاضعاً هنا إلى إقرار مصير المصباح على المستوى العالمى.

كما سنر على نماذج أخرى في مقابر بانويوليس (أخميم) تجدد لنا سمات التصميمات المسيحية المبكرة، وتؤكد على وجود مفهوم الالتقاء بين الوثنية والمسيحية. فالنماذج التي تلف بها أجساد المتوفين، ظهرت في بداية القرن الثالث، وهي تحمل رموز غنوسية الطابع مثل الحمام والصليب عنخ، والسمكة، والأرنب، ولسان الفاكهة، وكؤوس الخمر المقدس، كما أنها تضمنت أجزاء من الاحتفالات الديونيسية جنائزية الطابع. من بين التراكيب الرمزية الهامة في الفن القبطى ما عثر عليه من التراكيب التي عثر على صليب **Ⲫ** بين علامتى عنخ (شكل ٢٦٩)، وهو ما يؤكد أن الشكلين لهما وظيفتان مختلفتان، فإذا فرض أن علامة **Ⲫ** تعنى كما أوضحنا (كن في السلام)، وبالتالي فهي مرتبطة بالحالة داخل المقبرة والتي تمثل بداية الرحلة وتأمين رحلته حتى يصل إلى الملكوت، فإن عنخ ترمز للحياة نفسها في العالم الآخر نفسه، فهي إحياء

بمنحه حياة إلهية من قبل الإله نفسه، وهو المفهوم الذى تولد فى العقيدة الغنوسية وارتبطت به طقوس سرية الطابع تعبر عن مفهوم الحصول على الريادة الغنوسية والوصول إلى قمة النظرية الإيمانية.

أيضاً من الرموز الغريبة التى عثر عليها فى بلوبوليس فى مقابر مسيحية من القرن الثالث للميلاد، مجموعة صغيرة من اللناقات على حجم الأيدي موضوعة فوق صدر المتوفى. كان الاعتقاد المباشر أنها تقترب من نماذج تماثيل (الأسابتي) للمصرية القديمة، والتى كانت توضع مع المتوفى للتعبير عن ثبوت أوزوريس وعالمه، وهى إحدى الطقوس السرية فى العقيدة الأوزيرية، وعلى الرغم من نقص استخدام تلك النوعية من التماثيل فى المصريين البطلمى والرومانى، إلا أننا لا نستطيع تجاهل التأثير المصرى فى تلك الفترة كموروث مصرى قديم فى الطقوس الجنائزية، بينما يمكن إعادة توظيفه كرمز مسيحى يخدم العقيدة الجديدة ويزيد من محبتها. فقد عرف عن المسيح معجزة قيام (الحازر) للمومياة من الموت، وقد عرفت فى الأساطير المسيحية، بأن المسيح قد أخرجه من مقبرته وهو فى هيئة مومياة، وأقام فيه الروح من جديد، وهى إحدى أهم المعجزات المقدسة عند الغنوسيين لكونها من أهم معجزات وأسرار المسيح الغامضة، لذلك فإن عمليات الالتقاء بين العقيدة الغنوسية والعقيدة الأوزيرية، قد ترتبط بانتظار المتوفى المسيحى للمسيح حتى يقيمه من الموت مرة أخرى فى العالم الآخر، وبالتالي فإن مفهوم الطقوس الشعبية ظلت تميزها الأسرار والغموض المنق مع الذوق العام، والبحث فى العقيدة الجديدة على ما يتوافق مع هذه الطقوس الشعبية، الأمر الذى يزيد من تثبيتها فى المجتمع المصرى.

وقد أشرنا من قبل إلى ثبوت (الدير البحرى) (شكل ٣٧) والذى كان يمثل فكراً غنوسياً متأثراً بمفهوم الأكنمة الجصية المصرية ولكن الرموز المستخدمة هنا قد تكون وثيقة وأعيد توظيفها من جديد، مثل كأس ديونيسوس الذى عبر عن كأس الخمر المقدس الذى يتحول شارب به إلى العالم المكونى ويصبح من خلاله رمز إلهى كامل، وهو فى نفس الوقت يعبر عن معجزة فى عرس قانا الجليل الذى تحولت فيه الماء إلى خمر مقدس أدى إلى إيمان العديد من الحاضرين فى هذا العرض بالمسيح آنذاك. كذلك نجد مسابيل القمح التى ترمز عند المصريين القدماء بمفهوم الخير والحياة الأبدية السعيدة،

اتخذت كذلك في العقيدة الغلوسية بجانب النبات السرى الذي نجده قد انتشر على صور البورتريهات الشخصية في الفيوم (شكل ٢٧٠)، وأصبح مقترناً بالطوقس الجنائزية غلوسية الطابع، كذلك نجد على التابوت صور الرجل وهو يرتدى قلادة غريبة الشكل، ويبدو أنها إحدى الرموز المقصية أو المعروفة، ولم نلاحظ مثيل لها من قبل، فهي تعبر عن رمز للجماعة فقط. وتظهر أسنن رداء المتوفى الرموز الجنائزية المصرية المعتادة، مثل الإله أنوبيس والإله أوبيوت (إله المأوى) وهما يحرسان سفينة سوخاريس التي ترمز للوصول الأبدى إلى أوزيريس، فهي وسيلة نقل الأرواح في أمان إلى العالم الآخر وتلك الرموز كانت قاسماً مشتركاً في شواهد قبور كوم أوبللو، وهي تمثل نموذج الالتقاء الوثني المسيحي في الفكر الرمزي الديني (شكل ٢٢٥).

في المتحف القبطي قطعة تحتية من مجموعة (مريت بطرس غالي) تتبع الطراز الأنطاسي، الذي يرجع إلى المرحلة اللاتينية الثانية خلال القرن الرابع الميلادي (شكل ٢٧٤)، وهي عبارة عن مشكاة تسمى بركة المسيح، وهي تسمية معروفة بين مسيحي مصر الآن، ولقد تم اختيار تلك القطعة هنا بالذات لكونها تتضمن رموزاً عديدة بعضها متعدد الوظائف وغامض، والآخر له وظيفة محددة، لذلك وجدنا أن تلك القطعة يمكن لها أن تحدد لنا مفهوم الرمزية في القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

القطعة طولها ٢٨ سم وعرضها ٤٩ سم، وهي عبارة عن قطعة زخرفية تحت من أجل وضعها كديكور حائطى خاص بمحراب في كنيسة وليست ذات طابع جنائزى، ومن هنا يمكن قراءة بعض الرموز التي تحولت من المفهوم الجنائزى إلى المفهوم الدينى الطقسى في فترة ما بعد الإعتراف بالمسيحية. من أعلى اللوحة يوجد إبريز نصف دائرى عريض مكون من شرائط مزودة بزخارف السبعة التي تشبه اللؤلؤ، وفي المنتصف نجد إكليل من الفار يخرج منه تمثال نصفى لرجل يرتدى هيميتون وله تاج أسوق الرأس، وعلى جانبيه القطعة نجد مساحتين مثلثتي الشكل بداخل كل منهما درفيل صغير يسبح إلى أعلى، وفي الجزء السفلى نجد إبريز متداخل من المنتصف في طرفيه البارزين ورده (زهرة) ذات سبعة أوراق، أما في النصف السفلى من القطعة نجد إكليل آخر من الفار بداخله سيدة ترتدى خيتون، ويجوزها نجد على الجانبين درفيلين يسبحان إلى أسفل، أما في منتصف المنظر تماماً نجد شخص يظهر من المنتصف فقط حتى

خصصره تقريباً، وهو رجل ذو لحية، يرفع يده اليمنى (مشيراً إلى علامة المباركة بإصبعيه) ويحمل في يده اليسرى صليب المباركة مرفوع على عصا، أما الهالة التي تلتف حول رأسه فهي دائرية مغلقة، وتبدو حلقة العينين مستديرتين وبارزتين بشكل واضح ومبالغ فيه، مما يضفي عليها طابعاً هندسياً خشناً بعض الشيء، أما الشعر واللحية فهما محددان بشكل منتظم، بينما تباين الرداء تبدو مبالغاً فيها، وعلى حافة المشكاة نجد زخرفة على الجانبين، نحت فيها الفنان أرائب برية وهي تتأهب بأرجلها لقلب سلة مليئة بالفاكهة، الفنان حاول أن يعبر عن الأرائب المقيدة فوضع حول رقبتها عقد يمثل قيوداً لها.

هكذا نجد أن القطعة تحمل الحديد من الرموز، وليس هناك مجالاً للشك أن هذا الشخص الذى ينصف المنظر هو السيد المسيح، الذى يرفع يده المباركة للصلاة أو الخلاص أو التبرك. أما الشخصيات التي تظهر ما بين الأكاليل (رجل وسيدة) فهي من الأمور التي لا يزال البحث جارى عن توضيحها، ولكننا نلاحظ أن الفنان أراد أن يتسم المنظر إلى جزئين أحدهما علوى والأخر سفلى والمسيح فى المنتصف، فيمكن أن نحدد اتجاهات التفسير هنا نحو العالمين العلوى والسفلى، وهى سمة ازدواجية فى العوالم الكونية المستخدمة فى الفكر المعاصر آنذاك، فالمسيح هو وسيلة الخلاص الذى جاء إلى الأرض والتي تمثل تلك المرحلة الوسطى وذلك للصعود بالمؤمن من خلال البركة التي يعطيها إليه، فيهبط الجسد إلى العالم السفلى وتملأ الأرواح إلى الحياة العلوية، هذا الاتجاه الأولى لتفسير تلك اللوحة، قابلها اقتراح تفسيرى آخر، فسر البورتريهات العلوية والسفلية أنها صور رمزية للشمس والقمر. وذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى المقارنة بين صورة المسيح فى دير القديس أبوللو فى باويط، ومن حوله الشمس والقمر على هيئة شخصيات أنمية (رجل وسيدة) ومزودين بأجنحة، وهما يمثلان اثنين من الملائكة، وتبدو مسألة الرمزية بالقمر والشمس مع التكوين الملائكى المصور غير متوافقة ويشوبها مراحل شك كبير. فالأشخاص المصورون فى بورتريهات باويط يحملون صفة الملائكة ولديهم هالة نورية فوق الرأس، فهم يبدون كالملائكة المحيطة بالمسيح، بينما الأشخاص المصورة فى قطعة اهناسيا بدون أجنحة فهم أشخاص مجردون لا يحملون الصفة المقدسة، ومن هنا يحتمل أن يكون التفسير الأول هو

الأقرب إلى الصواب، والذي يبدو مواكباً للمتغيرات الدينية والعقائدية آنذاك، والتي كانت تهتم فقط بعملية الخلاص وبصفة خاصة في القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فالسبور تربه العلوى السذى يمثل رجل، فهو يمثل كينونة المسيح الإلهية الطوية، بينما بورترية السيدة فهو يمثل السيدة العذراء التي هي الكينونة الجسدية للمسيح أو هي رمز للعالم الأرضى. وبالتالي نجد أن هذا المنظر بتلك الكيفية قد جسد لنا مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى بعد الاعتراف بالمسيحية. من ناحية أخرى، نجد صور الدرافيل المصورة بجانب المسيح، فعلى الرغم من كونهم يمثلون رموزاً مسيحية شديدة القدم، إلا أنه منذ منتصف القرن الثانى الميلادى قد اتخذت تلك الدرافيل سمة سكلندرية خاصة بالبيئة البحرية، واعتقد أنها ترمز للأعمال النحفية السكلندرية بصفة عامة، لارتباطها بالدخول المسمى الأول عبر البحر من الإسكندرية، أو لكنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيسة مصرية، وهى الكنيسة التى حاولت بعد القرن الرابع فرض سيطرتها بقوة على جميع الكنائس المصرية. ولكن على العموم لا يعرف أصلها الفنى بصورة محددة (إلا لكونها خاصة بالبيئة البحرية لمنح حوض البحر المتوسط، ولكن رمزية اتجاه الدرافيل إلى أعلى أو إلى أسفل، لا بد أنها كانت تحلى شيئاً بالنسبة للفنان، فهنا دعا من التفسير السابق للعمل الخاص بلاهوت وناسوت المسيح، فالدرافيل التى يمكن أن تهر عن حالة الكنيسة أو حالة الضعوب قبل وبعد مباركة المسيح، وبالتالي فإن حالة الإيمان وعدم الإيمان رسائل عبرت عنها اتجاهات الدرافيل من صعود وهبوط حول المسيح.

بالنسبة للأرناب البرية، فإننا نجدها منتشرة فى معظم المنسوجات القبطية (شكل ١٨٢)، وبصفة خاصة القطع التى استخلصت علوة من أكفان المتوفيين المسيحيين فى مقابر بانوبوليس وأنتينوى، والأرناب من الرموز المسيحية مصرية الأصل، فيمكن القول أنه لم يستخدم كرمز للمسيحية تقريباً إلا من خلال المنسوجات المصرية فى الفترة الانتقالية ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فموضوع الأرناب البرى وسلة الفاكهة من الموضوعات الغنوسية جذائرية الطابع، فالفاكهة من ضمن الطقوس الوثنية التى استخدمت فى العقيدة الغنوسية كطقس جنائزى فى المقابر المسيحية المبكرة مستوحاة من مفهوم المائدة المقدسة فى المقابر المصرية القديمة، أما بعثرة الأرناب لسلة الفواكه، فهى تقع ضمن الأسرار الغامضة، والتى دائماً كانت تحتاج إلى تفسير مواكب

وهى أمور متعلقة ببعض الرموز المركبة، وبالتالي فإنه من المفترض أن هذا الأرنب الذى يرى الذى كان يرعى فى العالم الدنيوى دون هوية أو تحديد إلهى، وأثناء سيره عثر على تلك السلّة المملوءة بالفواكه، فالتقى على إدراك ما بداخلها، وليس بعثرتها كما فسر بعض العلماء، وذلك لأنه من المفترض كما نجد فى الصور الأخرى، أن الأرنب يلتقط فقط من كافة الفواكه التى بداخل السلّة العنب رمز الخمر المقدس، ويأكلها بعد ذلك. ولدينا العديد من الأمثلة التى تصور الأرنب يأكل من عنقود عنب يخرج من السلّة، وبالتالي فالأرنب هنا يمثل حالة البشر قبل ظهور المسيح، وبالتالي العنب هو رمز للمسيح ضمن سلّة الفواكه التى تنتم فى العهد القديم بسلّة الأنبياء، وكون المؤمنين يلتفون حول المسيح، فهى كناية عن دور المسيح كراعى أو كخمر مقدس يوحى بالإيمان لهؤلاء الرعية.

بالنسبة لعملية التقييد أو الربط للأرنب البرى هنا، فهو يرمز للتقيود والمعاناة التى عانها المصريون قبل قدوم المسيح وأن الأرنب المقيد لم يستسلم لحالة التقييد، بل اتجه ناحية السلّة لمصرف ما بداخلها، ومفهوم التقيود فى العقيدة قد يبدو مقترناً بالحالة الغنوسية وإنابات مفهوم الخلاص وقوة المسيحية المخلصة. عموماً فإن السلّة المملوءة بالفواكه رمزية مصرية توحى بمفهوم الخير والسعادة الأبدية، فهى ترمز هنا لمفهوم العقيدة أو الخلاص القادم من بركة المسيح، وبالتالي فإن تلك الرمزية تؤكد المعنى السابق المقصود فى اللوحة.

أما بالنسبة للأزهار التى تأخذ ربما شكل الصدف (شكل ٢٧٦، ٢٧٧) والتى تزين الجانبين السفليين من العمل الفنى، فهى ذات معنى خاص بالصور المسيحية المبكرة وحالة الرهبان والمتسكين، ولا سيما فى العقيدة الغنوسية والتى اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة، وبالتالي فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية قد يكون جائزاً من خلال أن الصدف كانت تعنى لدى المسيحيين حالة الولادة من جديد، وبالتالي فالراهب يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتى، ومن هنا خرجت تلك الزهرة بهذا الشكل مثل الصدف، وهى تحدد مفهوم الولادة الجديدة من خلال مباركة المسيح، كذلك وجود الزهرتين فى الجانب السفلى أى الأرضى (الجانب الناسوتى) فقط قد تؤدى إلى نفس المعنى فى تقسيم اللوحة إلى قسمين أرضى وسماوى.

نلاحظ أن التنسيق الفني والرمزي كان في منتهى البساطة والوضوح، وهو ما يفسر أن تلك الرموز كان يولجها حركات شرح وتفسير مستمرة ولا سيما في المرحلة المبكرة، ثم بعد شيوع الرمز يلتصق به التفسير المولكب له سواء كان مستوحى من الموروث القديم المصري أو اليوناني، أو محلي بتوظيف جديد لخطة العقيدة المسيحية الجديدة في مصر. تلك المحاولات كانت تخدم حركة انتشار المسيحية وحركة تمصيرها بصورة صحيحة في مصر.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الدائم لتفسير الرموز المسيحية في مصر، لابد أن يقتزن بحركة تطور العقيدة وسبل تقبلها على المستوى الشعبي في المجتمع المصري آنذاك، فيمكن الآن تقييم بعض الرموز التي انتشرت بصورة كبيرة في الفن القبطي بمناصره المختلفة.

ففي سبيل المثال، نجد أن السفينة كانت من أهم الرموز المسيحية التي استخدمت في الفن القبطي، فهي مستوحاة من سفينة سوخاريس التي تنقل الأرواح (الكا) إلى العالم الآخر، وبالتالي اقترنت برمزية الكنيسة التي تنقل المؤمنين إلى البر المنشود بر الأمان، وهي في نفس الوقت ترمز للجنة المنشودة، فهي رمز للخلاص التي نجا من خلاله نوح والمؤمنين (في قصة سر التكوين)، كما أنها كانت ترمز إلى الكون كله من خلال إحاطتها برمز A.W أو السبدية والنهاية على شواهد القبور، السفينة صورت في حجرات الرهبان بصورة مكتفة في مقابر البجوات وفي دير الأنبا أرميا بسقارة ودير القديس أبوللو في باويط (شكل ٢٧٢، ٢٧٣)، وهي تمثل ارتباطاً عقائدياً وإيمانياً مختلف عن ارتباطها بالبحر أو البيئة الساحلية، ومن ثم فإن دير السريان حالياً نفذ معمارياً من الخارج على شكل سفينة، فالسفينة رمز للراهب الذي يمكن من خلاله أن يصير بها إلى العالم الروحاني الذي ينشده، كما أنها تجسد الأساطير اليونانية أسطورة (بوليس) اليوناني الذي قيد في السفينة التي عبرت به في البحار الهائجة ومر على الحوريات وشاهد جميع الذات (إلا أنه يمسك بقلبه فينجو من شهباته، نفس المفهوم قد استخدم من خلاله السفينة التي تحمل المؤمنين وتصل بهم إلى بر الأمان.

من أكثر الرموز انتشاراً ليس في مصر فحسب بل على مستوى العالم الروماني، الأسماك، والتي شبه بها المسيح في الملوكوت السماوية، فالمسيح هو السمكة التي تنخل

الشبائك وسط الأسماك الأخرى، كما أن الأسماك هي رمزية العشاء المبارك ومعجزة المسيح في إشباع خمسة آلاف شخص من سمكتين وبعض الأرغفة، كما أن حروف كلمة السمكة باليونانية Ισχυς هي حروف أولى لجملة (يسوع المسيح بن الله المخلص) $\text{Ιησους χριστος (θεου) Υιος Σωτηρ}$ لدينا صور للأسماك على جدران مبني كوم أبو جرجا غرب الإسكندرية من القرن السادس الميلادي (شكل ٢٧٥)، كما أنها كانت قاسماً مشتركاً مع معظم الزخارف النسيجية في الفن القبطي، ووجود التأثير البحري يُرجع تلك الزخارف إلى مدرسة الإسكندرية صاحبة الأساليب المتميزة في الزخارف البحرية.

من المخلوقات البحرية التي استُخدمت أيضاً بصفة رمزية في الفن القبطي، التنين البحري الذي صور على إحدى المنحوتات الحجرية في أهناسيا، وهو يمثل قوى الشر التي تمتطياها بعض الحوريات، ويبدو هذا التنين هو رمز إلى (تيامات) المخلوق الأسطوري في العهد القديم الذي يرمز للشر الموجود في البحر، هنا حاول الفنان أن يرمز إلى سيطرة الحوريات على هذا التنين، والحوريات بدورهن يمثلان الكيان الروحي للراهب أو المتعبد في العقيدة المسيحية أو الفنوسية، فتلك الكيونة الروحية تسمى دائماً للتغلب على القيمة الشريرة المتمثلة في الرموز البحرية.

وقد أدت القصص المستوحاة من العهد القديم أدولاً هامة في تنمية مفهوم الرمزية الدينية، ويبدو ذلك واضحاً في الفترة المبكرة، ففي مقابر البجوات على سبيل المثال، صورت سفينة نوح في الحجرين ٣٠، ٨٠ من المقابر (شكل ٧٤، ٨٥). وتبدو السفينة هنا رمزاً للخلاص، بينما يبدو نوح وأبنائه رمزاً للمؤمنين الذين جاءهم الخلاص الإلهي، وتبدو الحمامة المصورة التي جاءت باليشارة وبالنجاة تحمل غصن الزيتون، ومن هنا نجد أن المنظر عموماً يجسد مفهوم الخلاص برمز بحري في منطقة صحراوية وهو الذي يؤكد أن الرمز هنا قد ارتبط بالعقيدة أكثر من ارتباطه بالبيئة الماحية.

نفس الاتجاه نجده في صور النبي يونان والحوث وهي من أهم المناظر التي انتشرت في الفن المسيحي عموماً وظلت مستخدمة لفترات طويلة، القصة ترمز لحالات العصيان والجزاء والتوبة والخلاص، وهي حالات هامة في العقيدة المسيحية المبكرة،

وحالة عصيان النبي يونان لربه جاء جزاؤها أنلقى في البحر وابتلعه الحوت (شكل ٨٢)، ثم تاب إلى ربه وطلب المغفرة وهو في بطن الحوت، إلى أن تقبل الرب منه وخلصه بأن لقاء الحوت على البر وسكن تحت خميلة نباتية يستعيد قواه. تلك الحدود التفسيرية للقصة واكبها تصوير فني رمزي في أغلب الأحيان يبدأ بمنظر السفينة لحظة إلقاء يونان، ثم منظر ابتلاع الحوت له، ثم منظر إلقاء الحوت ليونان على البر، ثم منظره وهو رالد تحت خميلة من الكروم، تلك المناظر الرمزية يمكن تحديد بعض منها في صور جدارية لمقبرة الورديان بالإسكندرية (شكل ١٣٥)، في المقبرة رقم (٣٠) في مقابر الجوات، فهي لوحات تجريدية توضح أهمية المنظر المستوحى من العهد القديم، وتوظفه لخدمة الطقوس الدينية في التعبير المباشر عن الخلاص أحد سمات الفكر الديني المعاصر آنذاك. (ويمكن متابعة العديد من تلك الرموز المستوحاة من العهد القديم والنماذج الأسطورية في الفصل الثالث عن التصوير الجداري في الفن القبطي).

مما سبق يمكن القول بأننا أمام أدلة أثرية تؤكد أن هناك مفهوم فني جديد طرأ على الفن المصري خلال الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، واكب فكر ديني معين، وأيضاً موقف سياسي مضاد يمثل رد فعل قوي، وبناء عليه جعل الفنان القسائم على هذه الأعمال يلتزم بالتخفي ويعودة الروح الوطنية في رموزه. وكما كانت الفئوسية والمسيحية غامضة في الفترة المبكرة، فإن الجزء الرمزي الذي واكب التعبير عن هذا المفوض قد رسخ في أصقالها، وحدث له نوعاً من التحوير والتوجيه المباشر لمعاني محددة، فضلاً عن مسألة الإحلال والتبديل التي حدثت لبعض الرموز المستوحاة من الأعمال الجنائزية المصرية القديمة، وهو المجال الخصب لديه من حيث الرموز والطقوس السرية والفكر الأسطوري الغامض حيث تحول الفنان القبطي في هذا الأرشياف بحرية كاملة في اختيار الموضوع وتوظيفه لخدمة المقيدة ولخدمة الوعي الفنى المعناد في مجتمع معين. لذلك فإن عملية الإبداع الفنى هنا، يمكن القول بأنها تحققت لأنها وظفت الأعمال الفنية القديمة أو المبتكرة - برموزها وموضوعاتها وأساليبها الفنية - في وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع. ومن هنا يجوز لنا أن نطلق على فناني مصر في تلك الفترة الفئوسية أو المسيحية أنهم مبدعون من حيث التعامل الفنى الموجه الهادف، مبدعون لأنهم حققوا طفرة فنية جديدة استمرت

حتى الآن ليس في مصر فحسب، بل أن الأنماط التي حققوها هي السائدة إلى الآن في الفن المسيحي عموماً، وللمعنى المقصود لم يتغير سواء من حيث التراكيب الموضوعية أو التراكيب الأسلوبية في الصيغة الفنية، وبالتالي فإن مفهوم النظرية الاجتماعية في الرؤية الفنية، نجدها قد تحققت باندماج العناصر الثلاثة الموروثة للحضارية والصناعة الفنية المتميزة والوعي الجمالي الذي نجح في استمرارها وقبولها والتفاعل معها.

مراجع الفصل السادس

السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى

أولاً: عن السحر والنبوءة فى الفن القبطى، راجع:

- Wilkinson, R., H., *Symbol & Magic in Egyptain Art*, London, (1999), pp. 148 f.
- Ogdan, J. R., *Observations on a Ritual Gesture, After Some Old Kingdom Reliefs*, JSSEA XI, (1979), pp. 71-76.
- Ogdan, J. R., *Some Reflections on the Meaning of Megalithic Cultural Expression in Ancient Egypt with Reference to The Symbolism of The Stone*, V.A = *Varia Aegyptiaca*, San Antenio, 6, (1990), pp. 17-22.
- Maarten, R., J., *Magical and Symbolic Aspects of certain Materials in Ancient Egypt*, V. A. 4, (1988), pp. 237-242.
- Wolfhart W., W., *Symbol, Symbolik*, L. A. = *Lexikon der Ägyptologie*, Vol., VI, (1986), pp. 112-128.
- Scott, W., *Hermetica, The ancient Greek and Latin Writings which contain religious or teachings ascribed to Hermes Trismegistus*, Oxford, (1936), pp. 181-182.
- Eusebius, H. E., 2-13.
- Fowden, G., *The Egyptian Hermes*, New Jersey, (1993), pp. 75-86.
- Morenz, S., *Religion und Geschichte des alten Ägypten*, *Gesammelte Aufsätze*, Weimar, (1975), pp. 1115-119.
- lloyd, G. E. R., *Magic, Reason and Experience. Studies in the Origin and development of Greek Science*, Cambridge, (1979), pp. 10-58, 263-264.
- Mahé, J. P., *Le Sens des Symboles Sexuels dans quelques textes hermetiques et gnostiques*; (N. H. S), *Nag Hammadi Studies*, 7, (1975), p. 123-125, Sp., 139-141.
- Seagal, A. F., *Hellenistic Magic, Some questions of definition*, S. G. H. R., *Etudes Preliminaires aux religions Orientales dans P. Oxy*, 196, 197, 1012, 1256, 1148, 1149, 1151, 1265; P. Masp., 67136, 67137
- Milne, *History of Egypt under Roman Rule*, London, (1924), pp. 215 ff.
- Crum, *JEA XX*, (1926), pp. 189 ff.

-المعجم اللاهوتي الكتابي، ص ص ٤١٣-٤١٥، ٨٠٢، ٨٠٣.

*حول الرمزية في المقابر المسيحية المبكرة في مصر الوسطى في أنتينوى وبانوبولس:

-Scott, M. P. D., *Paganism and Christianity in Egypt*, Cambridge, (1913), p. 167 ff.

-Gayet, *L'art Copte*, Paris, (1902), pp. 36 ff, 112-113.

-Leclercq, op. cit., Colls. 827.

-Gayet, A. M. G., XXX. I, pp. 58 ff.

-Forrer, R., *Die Gäber und Textilfunde Von Achmim (Panopolis)*, Vienna, (1981), pp. 12-14.

-Forrer, R., *Die Frühchristlichen Alterthümer Von Achmim (Panopolis)*, A. P., (1893), pp. 10-11, 16-17.

-Chridt Tombs, op. cit., (1963), no., 263, 288-290, 329.

*الرمزية في الفن القبطي

-Scott, op. cit., (1913), pp. 23 ff, 180-181.

-Duthuit, op. cit., (1931), Pl. XIII.

-Drioton, *Trois Documents Pour L'etude de L'art Copte*, B. S. A. C. X., (1944), pp. 69-79.

-Leclercq, DCAL, XI. Col., 2718, Fig. 7261.

-عزت فادوس، الرموز البحرية ودلالاتها في الفن المسيحي المبكر في مصر، بحث في ندوة سواحل مصر الشمالية عبر العصور، إبريل، (١٩٩٨)، (تحت الطبع).

-Leclercq, op. cit., IX Col., 1008.

-Kendrick, *Catalogue of Textiles from burying grounds in Egypt*, London, (1920), I, Pl. XVII, no. 69.

-Ballet, P., *Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, au Pot Rond et au Miroir*, BIFAO, (1994), Vol. 111, pp. 21-32.

-رليم كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، (مترجم)، القاهرة، (١٩٩٨).

-Rutschowskaya, M. H., *Bois de L'Egypt Copte musée du Louvre*, R. M. IV., Paris, (1986), pp. 112 ff.

-Benazeth, D., *Les Encensoirs de la Collection Copte du Louvre*, R. Louvre, (1988), pp. 294-297.

-Douglas, J., *Brewer and Emily Teeter, Egypt and the Egyptians*, Cambridge, (1999), pp. 188 ff.

القسم الثانى

الفنون والآثار البيزنطية

الفصل السابع

مقومات الفن البيزنطى

تقديم عام لمقومات الفن البيزنطى

كانت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها التاريخ، ذلك أن هذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصى اتساع لها فى عصر الإمبراطور تراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسى غرباً وحتى القرات شرقاً فشمملت فى الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرميريا، وإيطاليا، والسبريا فضلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسى حتى طرابلس، فى حين شمل الجزء الشرقى من الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعلى بلاد النهرين فضلاً عن الشام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الرومانى حتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بنموذج أجزائها بالرغم من أنها تضم شعوب وأمم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبيض والذى جعل من هذا البحر شريان رئيسى يربط بين مختلف أجزائها فى حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضلاً عن الطرق المعبدة التى اشتهرت بها حضارة الرومان بأكملهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير فى العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانية فى أزهى عصورها فى الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق.م ووفاته ماركوس أوريليوس ١٨٠م.

وعندما انعدم النظام تحكمت القوات العسكرية فى عزل الأباطرة وألغيت غيرهم بعد أن كان الجيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء senate العوبة فى أيدي رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بلزمة القرن الثالث الميلادى وهى أزمة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سيبتييموس سيفيروس الذى كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أى

الأحوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادي مما أدى إلى تقشى الفوضى فى الداخل وإعدام الأمن فدهورت الأحوال الاقتصادية وزالت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرمين وخاصة على جبهتي الراين والدانوب فى الوقت الذى تزايد فيه الخطر الفارسى على الولايات الآسيوية. وفى وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التى عمت الإمبراطورية فى النصف الثانى من القرن الثالث تولى الحكم الإمبراطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لى يقوم بإصلاحاته الإدارية التى قضت على تلك الفوضى وأعلنت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقى لقوة للعالم الرومانى لم يعد فى الغرب وإنما فى الشرق وأنخذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هى مدينة نيوميديا على الساحل الشمالى الغربى من آسيا الصغرى على بحر مرمره بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسكرية فى نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنهى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قسطنطين الذى استطاع أن يتغلب على خصومه ومناصبه واحداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإمبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور قسطنطين الذى حكم من ٣٠٦ - ٣٣٧م كان يتمتع بأهمية خاصة فى التاريخ نظراً للأعمال الهامة التى قام بها والتى كان لها أثر واضح فى تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحية كأحد الأديان التى تمارس فى الإمبراطورية. الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر فى إيطاليا إلى روما الجديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة التى أسسها الإغريق فى القرن الثامن ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

وليس هناك شك فى أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة وبدل على بعد نظر قسطنطين وعلى حقيقة

تفهمه للأوضاع الجديدة التي أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امتك من الشجاعة والعزيمة ما مكّنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة التي أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرية ومن الشرق مياه مضيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبي ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضائق التي تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطرق التجارية العظيمة التي تربط البحر الأسود ببحر إيجه وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقلعة آسيا وأيضاً قارة أفريقيا في الوقت الذي تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أي الأحوال لم يذخر قسطنطين وسعاً في جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما في قلب تلك المنطقة ذات الأحوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قسطنطين بالآلاف الصانع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالي ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية ومئة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٣٨٨ من الدور الضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مخططاً ممهّداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والحمامات العامة والمباني الفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والبيادين الواسعة العظمى التي كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذي أقيم فوق التل الثاني من تلال المدينة وهذا الفوروم الذي أطلق عليه اسم فوروم قسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخل الإيمان إليها من كلا جانبيها تحت قوس من قوس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معدة وتمثال، بينما أقيم في الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفي وسط الساحة عمود يعطوه تمثال أبولو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع تقوم على جانبيه قصور وحوانيت وتطلله البواكي المعمدية ويمتد هذا الطريق

مخترباً المدينة إلى ميدان الأوغسطينوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قدم وعرضه ٣٠٠ قدم وسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قسطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالي لهذا الميدان قامت كنيسة أبيصوفيا الأولى وعند الطرف الجنوبي شيد القصر الرئيسي للإمبراطور كما شيدت حمامات زيوكسس الضخمة التي كانت تحتوى على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربى كان يقوم ببناء ضخيم مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باقٍ للآن) والتي تربط العاصمة بمختلف ولاياتها وهناك أيضاً في غرب الأوغسطينوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أبيصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطورى أو القصر المقدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبواب معمدة بينما انتشرت بيوت الأشراف في أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشوارع الجانبية والتي كانت مزدهمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت التجار ومسكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهى عند طرفه الغربى بالباب الذهبى فى سور قسطنطين حين يفتح هذا الباب على بحر مرمرة وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قسطنطين أن يجعلها تجسداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغم تلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهى الحضارة البيزنطية التى اتخذت اسمها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإنتاج الفنى لكل القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتي استمرت حتى سقوط العاصمة فى أيدي المسلمين فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى.

أصول الفن البيزنطى

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مرقها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادى. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آسيا وأسيا الصغرى وأوروبا بالإضافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية الرومانية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق

العناصر الفنية ذات الأصول المختلفة لكي يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلق عليه الفن البيزنطي سواء في مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو القميصاء أو حتى في مجال الفنون الصغرى ولكي نتقنهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطي ينتمي لأصول سبعة هي:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهلنستي).

ثانياً: آسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهلنستي

المقصود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التي امتدت إليها الحضارة الهلنستية مثل الساحل الغربي وآسيا الصغرى وشمال سوريا (إيطاليا) ومصر (الإسكندرية) حيث توطلت الحضارة الإغريقية وازدهرت معالم الفن الهلنستي الذي استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قبل الميلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادي لم تعد تلك المراكز الفنية قادرة على المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بدون تجديد ثم مالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامل الشرقية القسوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المنالية). أيضاً في العصر الروماني ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإيطاليا انتقل التراث الهليني إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

برغم من تواجد مقومات الحضارة الهلنستية في بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطلد أيضاً في وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلي وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحثيين، ويظهر هذا التراث الفني خاصة الميل لاستخدام

الحيوانات كعناصر زخرفية خاصة شكل الأسد والنمر وهى عناصر زخرفية ظهرت أيضاً فى الفن اليونانى فى العصر الهلنستى. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً فى الفن البيزنطى خاصة فى مجال النحت سواء فى القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى فى الفن للملوكى فى القرن الثانى عشر الميلادى.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالرغم من أن روما اعتمدت فى تكوين ملامح فنها فى البداية على الفن الإغريقى إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطورى أصبح للفن الرومانى ملامحه الخاصة خصوصاً فى مجال الصور الشخصية والنحت التاريخى ومع ذلك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى التى خضعت لها سياسياً. وعندما نقل قسطنطين عاصمته إلى ثوابلى مرمرة فى ٣٣٠ ميلادية حمل معه جميع عناصر الفن الرومانى فالمباني التى شيدت فى القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التى أقيمت فى المدينة كانت ذات طابع رومانى حتى القالون واللغة اللاتينية وجميع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة متجاوبة مع المظهر الرومانى الذى اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طبيعة موقع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية للتكوين الإغريقى لهذا المكان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللسان الإغريقى على اللاتينى وفى القرن التاسع لم يعد أحد فى القسطنطينية يعرف اللغة اللاتينية، حتى فى مجال الفن أخذت مظاهر الفن الرومانى تنقلص كالصور الشخصية الإمبراطورية وتفسير صور المسيح كشاب غير ملتحى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفنى دون تحديد لهوية هذا الفن، ففى سوريا توجد المدن ذات التراث الهلنستى وعلى رأسها مدينة إنطاكية كما يوجد بها أيضاً المدن الداخلية التى تقع على طرق القوافل وأهمها مدينة دورا أورويوس Dura Europos ثم باتى بعد ذلك تراث المدن الداخلية وهو تراث محلى نستطيع أن نقول أنه

مضاد للتراث الهلينيستي وهذا التراث المعلى هو الذى يجمع بين الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هو الذى أثر فى الفن البيزنطى وهو التراث الذى يطلق عليه الفن السريانى. هذا التأثير يظهر بالذات فى مجال التصوير الحائطى والفسيفساء وينعكس فى الاهتمام ليس بالجمال فى حد ذاته ولكن بالمعنى الذى تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البيزنطى والمتأثر بالفن السريانى يوضح عناصر تلك الفن من خلال التصوير بالوضع الأمامى وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر فى ضريح ثقديانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكى بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفنون القديمة فى جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطى أنه يمكن التعبير عنه من الحنين للماضى والذى يمكن أن نستلمس خطاه فى العميرا ودورا أوروبوس. هذا التأثير يظهر فى الفسيفساء والمنحوتات من القرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذى ميز الفن الإسكندري خاصة فى مجال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً فى التصوير الحائطى فى كبادوكيا وأرمينيا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً فى تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهى الصور مع الكتابات التى استمرت فى المشرق المسيحى حتى القرن الثامن عشر. ولذلك نستطيع القول أن الأثر الهلينيستي والسريانى يعتبران من أقوى المؤثرات فى بلاد الفن البيزنطى. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب أن نشير إلى مصر فى الوقت الذى استمر فيه الأسلوب الهلينيستي فى الإسكندرية حتى القرن الخامس بتطور أسلوب فى خاص يعرف باسم الفن القبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهلينيستي والسريانى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق الوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين نغني به تلك المنطقة الشمالية التي يغلب على تكوينها الأحجار التي استخدمت في العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمي استخدم الطوب وايست الأحجار.

لقد كان شمال العراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما في العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقي وغربي واستمر في الشرق منها الطابع السامي أما في القسم الغربي فقد تأثر بالحضارة الهلنستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين الميراث الهلنستي بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه في القسم الشرقي في مجال العمارة تظهر القباب المبنية بالعمود لكنها تغطي مباني مستديرة وكذلك المقود المتتالية ذات الطابع الفارسي ولا زالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتي أثرت بشكل مباشر في العمارة البيزنطية.

ولا يقتصر التأثير الحضاري لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطي.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق)

بالرغم من أن السلوقيين — ذوات الأصول المقدونية — استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبي في بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالي أسبقوا التراث الهلنستي على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التي أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولة السلوقية وازدياد تكاملها في عهد الدولة الساسانية في ٢٢٩ م على يد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإلامة في إنشائها في جنوب العراق وفي شمال فارس مثلما في مدينتي شاپور وپرسبوليس.

وقد صاحب قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساساني الذي حظى بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامي لما كان له الأثر الواضح في

تطور وليس تكوين الفن البيزنطي، هذا التأثير الساساني يظهر في مجال النسيج والنحار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادي.

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عند الحديث عن التأثير الإيراني أي الساساني في الفن البيزنطي فالمقصود بذلك القسم الشمالي من إيران والذي ارتبط بالقبائل التركية التي تميزت في مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما في مجال النحت فقد فضلوا النحت الواسطي الذي يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية. أما في مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين ونفس العناصر الزخرفية في الطلاء بالمينا التي انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت في المصور المبكرة وبالتالي تطورت هذه العناصر حسب المكان الذي انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالي الذي يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكلندافيا.

الثاني: من إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التي ظهر فيها الفن الساساني والبارثي. لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ في تكوين الفن البيزنطي وتجهى أهميته بعد الفن الكلاسيكي إيماناً بمثاليته والفن السرياني بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحي أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر في تأثير هذا الفن الإيراني التركي بالفن السرياني.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الزخرفي في الفن البيزنطي قد وصل إلى بيزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أي الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطي هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أي بين الإغريق المعبرين عن الرقة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية

الرومانية وتفضيل الوضع الأمامي وكل العناصر الزخرفية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الساساني والجمود من النحت الأناضولي.

كل هذه العناصر بقيت في خلقية الفن البيزنطي إلا أنه بالرغم من تلك العناصر فإن الدور الأساسي في تكوين الفن البيزنطي يمكن تقسيمه بين اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطي بل أيضاً على فكره.

على أي الأحوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره في تكوين الفن البيزنطي فهناك الدين المسيحي ذاته أيضاً الذي لعب دوراً رئيسياً في هذا المجال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى في إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات في الوقت الذي لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجري في الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالي صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الديني تلك الاختلافات الدينية التي شغلت العالم المسيحي لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثاني عشر إلا وأصبح الفن البيزنطي ذو طابع ديني صرف في الوقت الذي أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدي.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البيزنطي، فالفن البيزنطي لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

مراجع الفصل السابع

مقومات الفن البيزنطي

- Frend, W.H.C. The Early Church. From The Beginnings to 461. London., 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19
- Jones, A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff.
- Veyne, P., (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge, 1987, 353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136
- Maaty, T., The Church, House of God, Alexandria, (1982) pp. 280-288;
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzantine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzantin, Paris, 1924.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- DALTON, O.M., East Christian Art, Oxford, 1925.
- DEICHMANN, F., Studien zur Architektur Konstantinopels (Deutsches Beiträge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- GLÜCK, H., Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- HAMILTON, J. A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1933.
- JONES, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.

- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- MILLET, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.
- Morey, C., Early Christian Art, Princeton 1992.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York, 1962).
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
- Strzygowski, J., Origin of Christian Church Art, Oxford, 1923.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- URE, P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VANMILLINGEN, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- WULFF, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft)., Berlin, 1914-24.

الفصل الثامن

ملاحح العمارة البيزنطية

تقديم

سبق الإشارة إلى العناصر التي أثرت في تكوين ما يعرف باسم الفن البيزنطي والتي يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن التفريق فيما بينها في المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطي ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصول فسي اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطي لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هذه الديانة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطي يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالدات عمارة للكنائس التي بليت لخدمة الدين الجديد بمعنى أو بآخر.

الأجزاء المعمارية للكنيسة

وفي الحقيقة أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهناك المباني العامة الأخرى والتصوير والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقيقي والملاحح الجديدة للفن البيزنطي ظهرت بالذات في الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصة فإن عمارة الكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس البيزنطية تختلف مثلاً عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا

القول فإنه مهما تعددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التي تكونت منها تلك الكنائس هي كالآتي:

أولاً: الفناء الخارجى Atrium

وهو فناء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بـ Porticus الذى يكون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus مفتوح من الخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات فى هذا Porticus وهى المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجود حواجز خشبية تفصل الـ Porticus عن الفناء الخارجى Atrium ، وبصفة دائمة يتواجد الـ Atrium أمام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات فى Atrium بين الكنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقى للـ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة فى الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسير تخصيص الجهة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير فى العبادة المازية وهى عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤكد وجهة النظر هذه. ويمكن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبيق عملى لما توصل إليه المعماريون خلال العصر الإمبراطورى حيث كانت البازيليكاات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففى الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد فى ثلاث جهات فقط أما الجهة الرابعة وهى الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للـ Porticus وإنما يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس فى روما وسالونيك وقسطنطين نجد أن الـ Porticus يمتد فى أربع جهات وفى كنائس آسيا الصغرى كل الـ Porticus فى الجهة الشرقية على شكل جدار مثلما فى الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسيا الصغرى تشمل على ممر يفتح من جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح فى الجهة المقابلة على صالات الكنيسة بواسطة أبواب ضيقة. يوجد فى وسط Atruim فى العادة Kantharos أى حوض التعميد وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الـ Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus ، وأمام الـ Atrium يوجد أحياناً Propilo

وهو مدخل معمد وهو الجزء المعماري الذي كان يسبق المعابد الكلاسيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إضفاء مظهر فخم على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية νάρθηξ وهو لفظ يعنى صالة مستعرضة ويجب ألا نخلط بينها وبين الـ Porticus الشرقى، فالـ Narthex يلاصق مباشرة واجهة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خارجى أما إذا كان الجزء الإبتدائى للكنيسة أو الأمامى من الصالات أى أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلى. ومن الناحية المعمارية فالـ Narthex له عدة أشكال إما أن يكون صالة مستعرضة واحدة أو مركبة وإما عبارة عن صالتين مثلما فى كنيسة أباصوفيا وفى الغالب تكون الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن فى بعض أديرة مصر نجد أن هذين الجدارين محدبين. فى العادة يكون اتساع صالة Narthex مثل اتساع الصالات الصغرى للكنيسة ذاتها وتتصل الـ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أعمدة. وكانت وظيفة الـ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين فى العبادة المسيحية أو القادمين أو كبار المؤمنين من المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائياً الديانة المسيحية استخدم Narthex فى أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك فى الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانت الواجهة فى الكنائس القديمة غاية فى البساطة من الناحية المعمارية وفى الجزء الأسفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمداخل للكنيسة بينما من أعلى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيتان لإعطاء الضوء للدخل وذلك فى حالة وجود ثلاث صالات داخلية. فى بعض المناطق وخاصة فى الشرق كانت تتواجد على الواجهة بعض الكرنيش وبعض الزخارف الحزونية البارزة وفى الكنائس التى يوجد بها Narthex و Atrium تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوى والثاوذ وأيضاً فى الجبالونات التى تحدد أعداد الصالات الداخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهي تكون جسم الكنيسة ذاته وهي مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذي يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الآخر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبي وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تولد الصالة المستعرضة. بعد ذلك هناك عدد من الصالات في العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التي تحوي سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من السائد وجود كنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفي هذه الحالة نجد أن الصالة الرئيسية الكبرى هي الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصالتان الأصغر حجماً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمدة أو الدعامات التي تحمل العقود. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر في كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معماري جديد انتشر بعد ذلك وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معماري استخدم كحلقة وصل بين تاج العمود والقبة وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعماري وفي العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشخص الذي بنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه في العمارة المسيحية فضل استخدام الدعامات عن العمود نظراً لعدم توفر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامات تتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامات يقلل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

في كنائس القرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصغرى بالنسبة للصالة الوسطى هذه النسبة هي ١: ٢، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسة بالبنائية بهذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى. وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنه في الكنائس التي ترجع إلى القرون الأولى كان السقف في العادة من الخشب ومغطى بالأجور (القرميد) وفي معظم حوض البحر الأبيض كانت للكنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعماري Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحياناً أخرى كانت تغطي بطبقة جصية وتزين بمربعات مذهب ولكن بعد ذلك انتشر استخدام القباب والسقباب ابتداء من القرن الخامس ولقد فرض استخدام القبة حلول

معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عوارض مرمرية في فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق علوى فوق الصالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ على أشكال مستديرة، في الليل كانت الكنيسة تضاء بمسارج تتكلى من الصلوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعدانات ذات فرع واحد أو أكثر لتزين المذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

في العادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قرب Abside أو المحراب إلا أنه في بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصالات عند حد معين لينبثق عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيسة شكل حرف T وهو رمز الصليب. نفس المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهي تحتل عرض كل المبنى وتنتهي عند حنيكها الصغريتين بجدران مستوية إلا أنه في بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محارب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مستقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفي هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد الصالات والأعمدة ملتقة حولها لكي تمر أمام منصة الشمامسة Presbiterion مثلما في كنيسة القديس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثاني الذي يظهر فقط في الشرق.

سادساً: منصة الشماسية Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحراب أو Abside والصلوات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الدينى للكنيسة والشماسية الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصلوات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتكون من المذبح Altare والهيكل Abside وكرسى القسيس Cattedra بالإضافة لكراسى الشماسية وكذلك Crista.

المذبح Altare

وهو أهم جزء فى كل المجموعة المعمارية التى تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير.

تتقسم أشكال المذبح إلى أربعة أشكال:

- ١- مذبح على شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة مسطحة أو على أربع أو أكثر من الدعائم الجانبية وبعض الدعائم تتضاغط عندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.
- ٢- أحياناً يكون المذبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصممة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.
- ٣- مذبح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو الحجر أو من المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة وأحياناً برونز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.
- ٤- ابتداء من القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشهداء فى سبيل الدين الجديد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة المسيح نفسه لأن هذه الرفات تحاكى الأعضاء الحية للسيد المسيح. فى حالة المذبح المبنى على

شكل كتلة صماء نجد أنهم كانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات الشهداء بينما في حالة المذبح الذي يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت في داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفات الشهداء تحفظ في حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور في الأرض تحت المذبح ومغطاة ببلوطة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهو الجزء الأخير من الـ Presbiterion في الكنائس العامة وحقيقى أن عنصر المحارب وجد أيضاً في العمارة الوثنية سواء في البازيليكات أو في المعابد إلا أنه استخدم أيضاً في الكنائس المسيحية لاحتواء كرسى الأسقف الذي كان يوجد في وسط التجويف والمحاط من الجانبين بكراسي الشماسة الذين كانوا يجلسون على جانبي الأسقف ونظراً لأن الأسقف - حسب العقيدة المسيحية - يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بينما بقية الشماسة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعماري يمثل الكنيسة نفسها بمعناها المعنوي ومعظم الكنائس بها Abside أو محراب واحد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض للكنائس الأخرى بها ثلاثة محارب واحد كبير في الوسط واثنان على الجانبين، في العادة يكون شكل المحراب نصف دائري وفي الغالب نجده بارز في الحائط الخارجى إلا أنه في قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحراب مستقيمة وليست بارزة وفي قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثماني كما أنه لا توجد دائماً نوافذ مفتوحة في المحراب وفي حالة وجودها يكون عددها فردى كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية في الجدران الخارجى للمحراب، أما الجدر الداخلى فإنه من أكثر الأماكن الذي تتواجد فيه الزخارف والصور المرسومة التي تمثل مشاهد من النبالة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

قوس النصر

أحياناً وفي الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جمالياً كان يستخدم

كأرضية لموضوعات رائعة من النسيقاء، ومعماريًا كان يعتبر عنصراً معمارياً يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنسبة للإضاءة داخل الكنيسة نهاراً كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التي تأخذ شكل نصف دائري في الجزء العلوي. وقد اهتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفي الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية في فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تطلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة. وفي حالة إضافة طابق علوي للكنيسة والذي كان مخصصاً للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

أما في الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التي تتكلى من السقف ومن الجدران ومن العقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتي كانت توضع عادة على المذبح.

مواد البناء المستخدمة في الكنائس

في الكنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلك تغطية الجدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصقوف من اللوحات المرمرية. أما في الكنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار في بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لنقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

في العصر البيزنطي كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تقتصر في نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنيك المستخدم. انقسمت طرق البناء في العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- طريقة Ashler: وهي منتشرة في منطقة موريا وشمطين وأرمينيا أكثر من

انتشارها بصورة عامة في آسيا الصغرى، وفيها يوضع حجران مستطيلان يملوهما في وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.

٢- الطريقة الثالثة: وهي مستخدمة في القسطنطينية والساحل الشرقي لآسيا

الصغرى وإيطاليا والبلقان والتي كان يستخدم فيها الطوب المحروق والرمل،

وكانت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانت هذه الطريقة الأولى تستخدم في بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأصقف كانت

نادرة الاستخدام بحيث استخدمت في المساحات الواسعة للمباني المبنية بطريقة Ashler

ومواد أخرى في الأصقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهي ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تتكون أساساً

من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ أشكالاً مربعة أو مثمنة تملئ الفراغ بين

هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالموونة وعندما يصل البناء إلى عدة

أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً

خمس صفوف وتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كان حجم الطوبة في العمارة البيزنطية عموماً وفي القسطنطينية خصوصاً يكاد

تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما السمك فهو من ١ ½ إلى ٢

بوصة وهي بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقد زاد حجم الطوبة إلى ضعف ذلك الحجم السابق في الأماكن الواسعة كالعقود

وكانت تختتم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتبع رقابة معينة وإن كان لم

نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومن المؤكد كان يحمل اسم المصنع المنتج

أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المباني التي بنيت كلها من الطوب

لأن الجزء السفلي من المبنى كان مبنياً بالحجر، أما العلوى فقد كان يُبنى كله من

الطوب ولكن الطريقة الأكثر استخداماً هي طريقة الطوب المحروق والرمل. على أي

حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمباني البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تشبه المباني البيزنطية للمباني الرومانية ولكن في الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمباني الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتي كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أى ضرر في المبنى، أما في المباني البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ مغرب أصلها "كنشت" عربها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لا بد ولها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فوجد بالطبع هناك تشابهاً بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلاد أن البيزنطيين قد استفادوا من خبرة من سبقوهم في تهيئة المكان المناسب الذي يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية جاء من اللفظ Domus Dei أى بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتي كانت تقام في المنازل الخاصة والسقى استخدمت بكثرة في العبادة وعقد الاجتماعات الدينية في فترات الاضطهاد الديني والتي كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل في مدينة الصالحية بمسورية يرجع إلى منتصف القرن الثاني الميلادي وكان يستخدم في الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظم البيوت الخاصة. وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمنذ القرن الثاني والثالث الميلادي حظيت المقابر الأرضية التي دفن فيها شهداء الدين المسيحي بعناية خاصة

وكان يقصدها الكثيرون في المناسبات الدينية والأعياد وذكرى الاستشهاد ويقومون فيها ببعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أى مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فى كنيسة القديس بطرس فى روما، وهى عبارة عن حجرة بسيطة مستطيلة تحثت فى أحد جوانبها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة.

وبذلك نستطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثر البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأعراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تعددت أشكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة بندرج تحتها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مختلطة، والفرق الرئيسى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتحد المنقوف ما بين مسطحة أو قبة أو مقبة.

أما الأشكال المركزية فإن القبة هى العنصر المائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهى الكنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغربى أطول من الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق عليه اسم بازيليكا، وأبسط شكل للكنائس الطولية هى البازيليكات ذات الصالة الواحدة والتى تأخذ شكل مستطيل والتى يسبقها فى العادة Narthex و Atrium وتنتهى بالمحراب.

أما أشكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هى تلك التى تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحيط بالكنيسة من الخارج مباني أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعامات أو أعمدة وأن كانت الدعامات مفصلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العليا والسقف وبالتالي لا يحتاج المهندسون إقامة الحديد من الدعامات بعكس الأعمدة السلي لا تتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير منها حتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومي في الكنائس هو إتاحة أكثر مساحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمتابعة الطقوس الدينية التي تقام في Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أي العقود عن الـ Architrave نظراً لأن العقود تقلل أيضاً من ثقل الجدران المحمولة على دعامات أو أعمدة لأن فتحات هذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معماري جديد هو الـ Pulvino الذي كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذي قبل. توجد الصالة العرضية في بعض الكنائس وهي الصالة التي تتواجد أحياناً وتفصل ما بين الـ Navate والـ Prosbeterion ولقد أدى تواجده هذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر في نقطة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وفي حالة عدم تواجده Transetto كان هذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة في الكنائس الغربية أو الكنائس الشرقية في الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هي المادة المستخدمة في البناء فإن نقل السقوف والجدران العليا استلزم تواجده عناصر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تستند على دعامات قوية تتقابل مع الدعامات المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالي تتحقق عملية الترابط. على العموم وإلى جانب الهدف المعماري الذي استخدم من أجل الأقواس النصر هذا فإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من الفسيفساء.

بالنسبة للمواد البنائية في الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد في الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

في الكنائس الغربية: نجد أن مادة البناء هي الطوب المصق بواسطة المونة.

في الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هي المادة المستخدمة لبناء الكنائس.

فى كنائس الغرب حيث استخدم الطوب فى البناء استتبع هذا طلاء الجدران الداخلية بالمصيص وأحياناً كانت الجدران تغطى بطبقة من الطوب المنتظم الشكل، وقد ساعد استخدام الطوب فى البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكراليش القائسة تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصلبان أو الحلقات المعلقة.

أما فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعامات والأعمدة بالتناوب لكى تستند عليها العقود التى تحمل القباء، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطويلين مقصورات معدة Edicule، ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت مقوفاً أما قباء أو قباب التى يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد به الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزى

رأينا فى الكنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها الكنيسة مثل الـ Porticus و Atrium و Navate و Prosbeterion موزعة على محور طولى. أما بالنسبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعمارية موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية. من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مباني مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المباني أو الكنائس المركزية هو تواجد القبة. ويرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متأهى فى القدم مثل الأكواخ الفيلينية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج تطورت من التجارب

المعمارية الكثيرة خاصة خلال العصر الروماني الذي فضل المباني المركزية أكثر من العالم الهلنستي. ومن العالم الروماني اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت إلى الشرق الذي شهد مولد هذا التطور المعماري في فجر التاريخ.

إن فالنسير الجوهري الذي أحدثه العالم الروماني بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تناولته بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المباني الطولية والمركزية التي ميزت الكنيسة البيزنطية.

أ- مباني دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المباني الدائرية والمضلعة هي تلك المباني التي لا يوجد بها تقسيم داخلي حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المباني ضريح القديسة هيلين من القرن الرابع في روما وضريح قنسطنطين والملحق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمبنيان المستديران لكنيسة St. Andrea ، Petronilla من القرن الرابع/الخامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقان بكنيسة القديس سان لورانسوا بميلانو.

وابتداء من القرن الخامس بدأت المباني المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محراب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر في كنيسة القديس جورج في سالونيك حيث فتح في القبة لأول مرة ثمان نوافذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو في ميلانو على مشكولات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب.

أما كنيسة القديس St. Gereone و Colonnaia بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتها بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيرين شكل الحنية.

كل هذه الأمثلة السابقة كانت من المباني المركزية البسيطة أي التي لا تحمل أي تقسيم داخلي. أما بالنسبة للمباني المركبة فوجد أنها تتكون من حقتين الداخلية وهي التي تحمل السقف أما الحلقة الثانية فهي الخارجية والتي تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممر. مثال على ذلك المبني الذي أقامه قنسطنطين في ٣٢٦ - ٣٣٥ م في أورشليم. هذا المبني به ثلاث حلقات متداخلة أصغرها وهي موجودة بالداخل وبها الكهف

المقدس. ولا شك أن هذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القيامة في اورشليم، ومثل مقبرة العذراء بأورشليم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخامس بفلسطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محراب القاعة الرئيسية محاط من الجانبين بمباني جانبية وهو نموذج يتكرر في المبنى المثلث بـ Niraye ، ثم المبني المستدير بـ Perugia.

ب- مباني تتبع المباني المركزية Polibato

هى مجموعة من الكنائس ذات شكل طولى ومضاف إليها ثلاثة محاريب نصف مستديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفي الحالة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كسنادة للقبّة نفسها وفي نفس الوقت أضفت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشكل نصف مستدير أى أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكنائس ذات الصلة Transitto المحبة الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن طراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة فى الأضرحة وأحواض التعميد وكذلك وجدت بكثرة فى الأبنية الرومانية من العصر الرومانى الإمبراطورى ملحقة بمباني أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب على شكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكي مثلما فى كنائس سوريا والعراق ومصر فى الديرين الأبيض والأحمر وفى فلسطين حيث لم يقتصر الأمر على تشكيل الـ Prosbeterion بشكل الثلاث ورقات وإنما أيضاً تحديب الصالة العرضية الـ Transitto مثلما فى البازيليكا الجستينية فى بيت لحم.

إلى جانب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوى تقريباً ضلع المربع المتوسط. هذا الطراز استخدم خاصة فى المباني الصغيرة مثلما فى كنيسة Henchir Maatria فى تونس. وفى أماكن أحواض التعميد وفى بعض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليك الـ Stoa فى أثينا.

هذا الطراز انتشر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

ج- مباني ذات طابع مختلط

بينما كانت المباني القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معماري متحدة فيما بينها أو متقابلة. ويظهر ذلك في اتحاد الشكل الثماني مع الشكل الصليبي ذو المشكاوات الدائرية أو المربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلي. ومن أمثلة الأمتلة على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هي كنيسة St. Lorenzo بميلانو. وفي هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل Tetra Conico والمسبوقة بفناء ضخم ومنتوية بصالة على شكل صليب يسبقها من الجانبين مبنيان Peribelo (معناها إما مكان دائري أو حيز محصور بين جدران مبنى والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيستات ذات محرابين بارزين للخارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بنى فى الجانب الجنوبي مبنى ثمالي الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعبد ثم ألحق بعد ذلك بالكنيسة عن طريق فناء. وفى منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالي صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المباني هذه غيرت النظريات القديمة التي كانت تحاول معرفة أصل الطراز البيزنطي هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo فإن مجموعة المباني فى Milano تبين مدى انتشار هذه المعالم الجديدة فى العمارة فى الفترة التي كانت فيها Milano هى مركز البلاد الإمبراطورى ومركز لتلاقي تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة استيعاب التيارات الفنية الآتية من العالم الهلنستى الشرقى وأصبحت بذلك المعبر الذى انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافدا ثم عن طريق شبه جزيرة السلبان انطلق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا فى شبه الجزيرة الإيطالية حيث كان الفن الرومانى لا يزال فى عنفوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

د- المباني ذات الشكل الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس ذات شكل صليبي وهو رمز مهم في العقيدة المسيحية. والكنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكون الصليب فيه حى بمعنى أن ذراعى الصليب لا يحيطان أى مبلى أخرى. أما القسم الثانى فيه يكون الصليب محصوراً داخل نطاق مطلق ومتكامل. ويمكننا أن نضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة الكنائس التى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعة ضمن مجموعة الكنائس ذات الشكل البازيليكي والتى تتضمن صالة مستعرضة Transito. ومن المعروف أن الشكل الصليبي للكنائس يستمد أصوله أيضاً من العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهلنستى بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزي لذلك فإنه يتوافق مع المباني الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyrium والأضرحة وأماكن التعميد أى أحواض التعميد.

وأقدم النماذج على المباني الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصورين داخل نطاق مباني أخرى توجد فى إيطاليا حيث تظهر نواة المركز مربعة الشكل والتى يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع منها مدخل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قنص الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovanni فى إيسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل السلم Prosbeterion الموجود فى الوسط. كما تتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الغربى والشمالى والجنوبى مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضلع الشرقى مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الثلاثة الأخرى، أما فى عصر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليك، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلى هذه المجموعة يمكننا أن نضيف أيضاً كنيسة الرسل بالقسطنطينية حيث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية للشكل والموجودة بأسيا الصغرى والمؤرخة بالقرن

الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففي العادة نجد أن الذراع الرابعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخرى وتحل تقريباً المحراب بينما الذراع المتجه جهة الغرب يسوق في طوله الأذرع الأخرى. وفي هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشكل المركزي والطولي. هذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعة الكنائس الغربية في العصور الوسطى. في بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عند نقطة تقاطع ذراعي الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلاً في كنيسة قلعة سمان بسورية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هي الشكل الصليبي، الشكل المربع، الشكل البازيليكي.

أما في كنيسة الأنبياء والرسل بـ Gerasa ففي هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتحدث عن خطط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المربع الذي يوجد في الوسط كما لو كان يتدليان من هذا المركز الذي يمثل جسم الكنيسة الأصلي.

والكنيسة الصليبية الشكل المحصورة داخل إطار خارجي يمكن تمييزها عن الكنيسة الصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق تواجد إطار خارجي من أربع جدران يحيط بالأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المباني لم يظهر إلا في الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقيم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه هي الأشكال الرئيسية للمباني المركزية والتي تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التي قد تختلف من طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هي:

أولاً: الطراز البازيليكي The Basilica

ثانياً: الطراز المركزي أو المباني المركزية Centralized Buildings

ثالثاً: البازيليكات المقببة The domed Basilica

رابعاً: التخطيط الصليبي The cruciform Church

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكي

- ١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهي الصالة الكبيرة المستطيلة التي تنقسم طولياً إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفيين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحين (Aisles)، المدخل في أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتي تحدد اتجاه المبنى السقف خشبي ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليسمح بوجود النوافذ للإضاءة.
- طراً على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.
- ٢- تحول السقف الخشبي إلى سقف مبنى استلزم تحويل الحمال أو الـ (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).
- ٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهي كل واحدة بحنية رئيسية.
- ٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مثنى أو بيضاوية.
- ٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافي في الكنائس الكبرى الهامة.
- ٦- Martorium علوى للسيدات لمواجهة الزحام في الكنائس الهامة.
- ٧- كان يضاف إلى الكنيسة في مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidaurus التي ترجع إلى ٤٠٠ م.

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكي

كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر (Orleans) (شكل ٢٨٠)

أقيمت هذه الكنيسة في عهد قسطنطين ٣٢٤م، وهي بازيليكا كبيرة الحجم على الطراز البازيليكي طولها حوالي ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل تحتوي على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسية (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليغطي فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانت الحنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تلفت النظر وهي وجود حنيتين متقابلتين في الشرق والغرب. ولاشك أن المذبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

بازيليكا مدينة سالونيك بشمال اليونان (شكل ٢٨١، ٢٨٢)

ترجع هذه البازيليكا إلى حوالي ٤٧٠م وهي أيضاً على الطراز البازيليكي لها من ناحية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تملؤها المقود التي تحمل أسفل المسقف. ويطو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

كنيسة قسطنطين بمدينة بعلبك (شكل ٢٨٩)

وهي أيضاً على الطراز البازيليكي وترجع هي الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا في الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة. وهناك ثلاثة أبواب في الشرق ومدخل أمامي صغير narthex يتوسط الفناء الخارجي.

الطرز البازيليكي في مصر خلال العصر البيزنطي

لنلاحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي للكنيسة، والذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المنفرد) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، ولكن قد يؤدي إلى صالة أمامية، مدخل ذو ردهة، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحات محفورة بمقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهي ظاهرة تنتم بالتركيب البيئي الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية غير المتواجدة في الأديرة، كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لاحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المداخل الثلاثة

قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفني من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقيدية، مثل التي عثر عليها في أديرة سوهاج. هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة ألوماس النصر الرومانية، وإن كانت ألباليب الزخارف والثراء الواضح في مفهوم تنفيذها قد تختلف مع طرق تنفيذ بقية عمارة الدير، وهو ما يؤكد أن تلك الأديرة أو الكنائس كانت تتقبل معونات مالية أو مادية أو عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهي تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي لمستوى الثراء الذي يجده في المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة المكان في وقت معين.

مع أن البقيا الحقيقية للكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العربي، إلا أنها — كما أشرنا من قبل — تفقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها من تعديلات وتغييرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، ويندرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة التزمت حتى الآن بالطابع المصري الخاص الذي يتكون من البهو الخارجي المكشوف، الصحن أو الصالة الوسطى مع الجناحين المكونين للشكل البازيليكى، ثم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهو يرتفع عن سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم في بعض الكنائس كمامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التي يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذي يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يعلو القبة أو الحنية التي تصدر السيد المسيح فوق العرش. تلك هي السمات القبطية في عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ويتبقى لنا مكان المعمودية الخاصة بتعميد الأطفال أو المذنبين بعد توبتهم، وهي عادة ما كانت على شكل حوض من الرخام أو الحجر عميق مستدير الشكل، في بعض الكنائس يجده في البهو الخارجي للكنيسة، وفي البعض الآخر نجد له حجرة مستقلة في الجهة الجنوبية للكنيسة زخرفت جدرانها بمنظر خاصة بمعمودية السيد المسيح. تلك العناصر المعمارية يمكن متابعتها في كنائس المعطة، وأبى مرجة، ومارجرس، القديسة بربارة، وكنيسة أبى سيفين، وكنائس دير أبى منيا، وهي كنائس لا تزال تباشر أعمالها الدينية والطقسية حتى الآن وهو ما يُصعب مسألة تأصيلها تاريخياً.

كنيسة دير سانت كاترين بسمينا

تبدو بازيليك دير سانت كاترين نموذج متأخر من النماذج المعمارية الكنسية المبكرة في مصر (شكل ٢٨٣-٢٨٤)، المبني منقذ على النظام البازيليكي المعدل أو المتطور للخدمة الخاصة، فجد الصالة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بصفين من الأعمدة كل صف به ست أعمدة، العمودان الأخيران تجاه الشرق قام بينهما حامل الأيقونات وهو عبارة عن هيكل خشبي يعرف (بالأيقونسطاس) (شكل ٢٨٥-٢٨٧)، ملامح تكوين الأيقونسطاس بين عمودين من أعمدة الصالة هو ابتكار معماري (تعديل) لخدمة الطقوس الدينية، يلي ذلك الحنية أو قوس الأقداس والذي صور عليه حادث التجلي الشهير للمسيح المصنوعة من الفسيفساء (شكل ٢٨٨)، تبدو الحنية غير بارزة من الخلف، تلك هي حدود النظام البازيليكي، ولكن نجد أنه نظراً للخدمة الطقسية المحددة فقد أضيف جناحان أو مجموعة من الحجرات الجانبية تقام داخل جناحي الصالة أو بجوارها وهي خاصة بالأواني المقدمة وهياكل ليمض القديسين الأوائل المكرسين بالكنيسة والدير، وبالتالي استغلت تلك المساحات لعمل حواجز حجرية أو خشبية لتكوين هياكل خاصة. تلك الظاهرة تبدو محيرة في العمارة الكنسية القبطية عقب الفتح العربي وقلّة الموارد الاقتصادية، الأمر الذي أدى إلى حدوث إبداع معماري ضروري لخدمة الطقوس الدينية (شكل ٢٨٦).

ثانياً: الطراز المركزي أو المباني المركزية

The Centralized buildings

إذا كان في الطراز الأول "البازيليكي" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولي وتتمدد فيه السقف بين مسطحة أو قبة أو مقببة، ففي الشكل أو الطراز المركزي فإن القبة هي العنصر السائد المركزي وهي النقطة الأساسية التي ينظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمارة البيزنطية قد تميزت واستمدت شهرتها

من نوافها فى استخدام المقرنصات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

وكانفت القبة تعلق أشكال عديدة من الكنائس إما:

أ- كنائس دائرية.

ب- كنائس مئمنة أو مضلعة.

ج- كنائس مربعة.

أ- الكنائس الدائرية

انتشر استخدام المباني الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الرابع وحتى القرن السادس الميلادى، وقد اتخذت المباني الدينية الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

١- كنيسة القديسة كونستانزا فى روما St. Constanza Rome

(شكل ٢٩٠)

وهى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤-٣٢٦م، وقد بنيت لتدفن فيها ابنة قنسططين حيث تتوسط الكنيسة صالة وسطى دائرية محاطة بأعمدة مصفوفة على شكل دائرى يطوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـ (Drum) السفلى للقبة أو قاعدة القبة. أما الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبة مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبة بالإضافة إلى فتحات أخرى فى قاعدة القبة.

٢- كنيسة القديس سان جريجورى فى أرمينيا (شكل ٢٩١)

يرجع المبني إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبني الشكل الدائرى من الخارج وفى المنتصف نجد القبة التى تعلق أربع دعائم Piers ضخمة فى الأربع جوانب تربط بينها أوصاف حلزياً عددها أربعة.

وكان مركز المبنى هو القبة في المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبة. المدخل مستطيل يقع في الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى بسوريا (شكل ٢٩٢)

يرجع المبنى إلى ٥١٢ - ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيراً كبيراً على المبنى الدائرية، حيث نلاحظ تمكن المعمارين في بناء هذه المباني. فالكنيسة أيضاً دائرية تقريباً بعض الحنايا الدائرية العميقة في الجوانب وحنايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية في الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة. المدخل أيضاً يأخذ شكل حنوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وهى القبة فنجدها في كنيسة بصرى تركز على أربع دعائم سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المباني أو الكنائس المثلثة

اتخذت بعض الكنائس الشكل المثلث من الخارج أما من الداخل فوجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١- كنيسة قسطنطين في القدس (شكل ٢٩٣)

وهى الكنيسة التى أقامها قسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ - ٣٣٥م.

يتخذ المبنى من الخارج الشكل المثلث، يتكلمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائرى من الأعمدة التى تتوسط الكنيسة، والتى تحمل القبة فوقها، أما من الداخل فوجد الكهف الذى كان يحل محل المحراب. وكانت الممرات بين السور الخارجى والصالة الدائرية الداخلية (الصالة الوسطى) تقوم بمحاكاة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale فى روما (شكل ٢٩٤ - ٢٩٥)

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٤٧ م وهي أيضاً تتبع طراز المباني المئمنة، فوجد الحائط الخارجى مثنى الشكل، وأخذ المدخل فيه شكل حنوة حصان عميقة تصل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثنى ويتكون من مجموعة من الدعامات المرسومة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعامات حنايا نصف دائرية تعطي اشباع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكوات أو الحنايا وأسفل القبة. تتخذ الصالات الجانبية التي تقع غرب المبنى الشكل الدائرى أو البيضاوى وتنتهى بحنايا نصف دائرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة - قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس في القسطنطينية (شكل ٢٩٦-٢٠٠)

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٣٧ م، ويعتبر هذا المبنى من المباني الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفاتكة في الجمال. داخل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثنى للكنيسة والذي يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة. يتوسط المبنى الخارجى المثنى مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثنى والذي تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثنى والقود التي تربط بينها إلى قاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية المصقفة مضلعة الشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

ج- الكنائس أو المباني المربعة

إلى جانب المباني المركزية المئمنة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتطوها أيضاً قبة. وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندس البيزنطى لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام الـ Pendentives

حيث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يملأ الجزء الفارغ بينهما والذي يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائري الذي يسمح بوجود القبة.

وقد تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية أسفل القبة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع في البداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتحة بعض النوافذ في هذه الحلقة.

وكان البناء عن طريق استخدام المقرنصات من أشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن ليس على مباني مربعة وإن وجدت أمثلة في أماكن صغيرة وأمثلة غير ضخمة. ولكن المعمارى البيزنطى طور استخدام المقرنصات وبرع في استخدامها بل أصبحت المباني ذات القباب المتعددة في المباني الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أبوصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثانية: استخدام الـ Squinches

وهى طريقة لتحويل المبنى المربع إلى شكل مثنى ثم يملأ هذا الأخير قبة، وكانت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة في أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول المبلى إلى أربعة جوانب مبنية بالمقود يملأ ما بين هذه الجوانب والتي أخذت شكل مثنى فارغ بعد ذلك بصوف منتظمة تأخذ الشكل الدائري من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائري أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقى من منطقة فارس حيث عثر على أقدم الأمثلة في "عصر نيروز آباد" والذي يرجع إلى القرن الثالث الميلادى وانتشر بعد ذلك في الحضارة الساسانية. وهناك رأى آخر لـ Strzygowski يرجع استخدام الـ Squinches في بادئ الأمر إلى منطقة أرمينيا حيث استخدمت العوارض الخشبية في

الأركان فيتحول المبنى إلى الشكل المثلثي ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The Domed Basilica

من أفضل نتائج استخدام القبة هي امتزاجها مع النظام البازيليكى أو التخطيط البازيليكى. ويبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت فى آسيا الصغرى، حيث نجد فى هذا الطراز الكنيسة طويلة على الطراز البازيليكى مع إضافة القبة أو القبو على صالاتها. ومن أمثلة هذه المباني أو الكنائس:

١ - كنيسة سانت إيريني St. Irene فى القسطنطينية

(شكل ٣٠١ - ٣٠٤)

وهى على الطراز البازيليكى الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فتحات ضخمة يفصل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتى الـ (Esonarthex) الذى يأخذ الشكل المستطيل ويملأه السقف على شكل قبة ثم الـ Nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشكل التى يعلوها قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذى يحتوى على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والـ Pendentives لحمل القباب.

٢ - كنيسة آيا صوفيا St. Sophia (شكل ٣٠٥ - ٣١١)

بدأ الإمبراطور جستنيان فى بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالى خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لم يشأ جستنيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يميل إلى ابتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies ببناء هذا الصرح الدينى الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى وبعد ذلك دليلاً

واضحاً على مدى تقدم دارمى البناء في آسيا الصغرى في عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المباني البيزنطية. كان بناء كنيسة آيا صوفيا على الطراز البازيليكي المقبب أو الـ domed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أى أنها أعلى من قبة معبد البانثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة للجمال والتطور في ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة في الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة التقيمة الواسعة والمعرفة لايتكار ما هو ملفت وجديد.

ويصف لنا المؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستنيان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقدسة" St. Sophia.

غير أنه بعد حوالي عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشرقي من المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية في إسطنبول وسقط جزء كبير من القبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التي ترسو عليها القبة وهذه هي القبة التي مازالت قائمة حتى الآن، والتي استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

ولقد استمرت الكنيسة في الإستخدام كمركز للدين المسيحى لفترة طويلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحوّلت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التي كانت موجودة في ذلك الوقت بل هي تعتبر قمة المعمار البيزنطى في مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكي بالإضافة إلى وجود القبة في المنتصف على جزء مربع، إذن فهي كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يتقدم المبنى إلى Atrium الضخم الأمامى المحاط بالـ Porticus من الثلاثة جوانب، ثم الـ Narthex والـ Esonarthex ثم الصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية الـ Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضخمة التي تستند على مبنى

مربع سفلى، أو كأنه عبارة عن دعائم ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصات أو البـ Pendentives التي تحمل قاعدة القبة.

وتستند القبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعائم سفلية تخفف الضغط على الحوائط.

القبة من الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق أن وضحنا تفتح فى أسفلها النوافذ للإضاءة.

تقع الحنية فى الشرق أيضاً وهى مضلعة الشكل فى حين أن المعمودية فى الجنوب.

ويوجد بالفناء درج يـؤدى إلى الطابق العلوى المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركز الدينى بعد ذلك مجموعة من المباني الدينية الملحقة به والتي كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapels التى تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبلى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجاء كبير من الحوائط مغطى بالوواح من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت المقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت فى العصر التركى بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربى إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبي فى تخطيطها الخارجى والصليب — كما أسلفنا القول — هو رمز مهم للديانة المسيحية.

ويتكون هذا للتخطيط من مدخل وفناء فى معظم الأحيان، ثم صالة طويلة Nave وجناحين Aisles جانبيين متصلهما عن الصالة الوسطى الأعمدة. تنتهى هذه الأعمدة

بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب يُطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود الأعمدة أيضاً بداخلها التي تقسم كل ذراع منها إلى صالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية. ويكون للصليب حراً أحياناً أى بدون أى مباني محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المباني المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك في فينيسيا.

ويجب أن ننوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعماري فكثيراً ما كان يستخدم لتكريم الشهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقبرة للدفن Martyrium، أى أن للكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكا على الطراز الصليبي.

وكما سبق القول فإن عصر جستنيان كان قمة في انطلاق العمارة البيزنطية وخاصة في استخدام القباب والمقرنصات بشكل مكثف، فلاحظ في التخطيط الصليبي خمس قباب لتغطية سقوف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة. ومن أمثلة هذا التخطيط:

كنيسة الرسل في القسطنطينية (شكل ٣١٢)

كنيسة سان مارك في فينيسيا (شكل ٣١٣-٣١٧)

كنيسة سان فرونت في فرنسا (شكل ٣١٨)

كنيسة سان جون في الإسكندرية (شكل ٣١٩)

وقد انتشر في الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكي الصليبي وهو الـ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق البازيليكي الصليبي ولكن نجد أن الصالات المكونة للـ Transepts في هذا الشكل تتحول إلى أنصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهذا الشكل معروف منذ العصر الروماني كما في Domus Augustana وأيضاً في Triclinum فيلا هادريان.

وقد استخدم في بداية الفن المسيحي في بناء أحواض التعميد والأضرحة ثم استخدم بعد ذلك في الكنائس الشرقية خاصة في فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً في كنيسة بيت لحم. (شكل ٣٢٠)

وكانت هذه الحنايا الواسعة تساعد في حمل ثقل القبة التي تغطي الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى انصاع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبي من أهم الطرز وأشهرها في بناء الكنائس ولكن يجب أن ننوه أنه بالرغم من التطور الذي حدث في العمارة البيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية في أماكن متفرقة تشترك كلها في كثير من الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو أن يضيقوا من شخصياتهم على هذه المباني فتتوحد أشكال المباني المعمارية، هذا بالإضافة إلى أن الحكومة المركزية لم تكن في معظم الأحيان من القوة بحيث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا من الناحية الفنية مما أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلية أن تنمو وتزدهر وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التي كانت قائمة في ذلك الوقت والتي كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومنذ القرن السادس الميلادي عثرَ على مباني دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى — غير السابق الحديث عنها — فنجد:

الـ Tetraconch : بحيث نجد في هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذي يستخدم كمحراب أقل قليلاً في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما في الكنيسة الصغيرة في تونس.

خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معماري مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثماني مع الشكل الصليبي أو غيرها.

فنجد في كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمر طبيعي فالمشاكل المعمارية كانت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعماري إلى درجة كبيرة، وظهر تمكن المهندس، كل ذلك ساهم في تكوين أو بناء هذا النوع من الكنائس

الضخمة السني كانت تجمع أكثر من طراز من شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا في آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البيزنطي والطراز السيلبي.

وتجمع كنيسة الرمل في سالونيك والتي ترجع إلى القرن الثالث عشر (شكل ٣٢١ ، ٣٢٢) تجمع ما بين الطراز المربع والبيزنطي. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع في استخدام الأسقف المقببة والمقببة والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزء من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضاً من أهم مميزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادي الزخارف الخارجية التي تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الألوان.

وهذه الزخارف كلها ذات تأثير شرقي من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهرة لم تلق قبولا كبيراً في القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألفة.

أشكال الأسقف

كانت الكنائس تغطي في العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبي - سقف على شكل القبة - سقف على شكل قبة. (شكل ٣٢٣)

المسقف الخشبي: كانت الكنائس تغطي فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جنوع الأشجار وكانت هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطي فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً في الغرب حيث تكثر الأشجار ولهذا فقد كان اقتصادياً في تكاليفه مقارنة بالطرازين الآخرين وهما القبة والقبعة إلا أن هذا السقف - بالرغم من مزاياه الاقتصادية - كان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالي أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى إيصال العوارض طولياً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهائل إلا أن هذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلك أن عمل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدي إلى انهيار المبنى كله. السقف على شكل قبة: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحريق إلا أنه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالي يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنسبة للكائنات ذات الصلة الواحدة فإن المشاكل التي كانت تقابل المهندس المعماري كانت ضئيلة لضغط القبة على الجدران الجانبية كان يقاومه دعائم يطوها عقود وكانت تلك الدعائم والعقود تحمل حافة القبة وهذا الطراز من الأسقف استخدم خاصة في الشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانت القبة (شكل ٣٢٤) فيما قبل تستند على دعائم ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعائم، ولذا فكانت القبة في الكنائس المسيحية الأولى تمثل تجارب آلاف السنين السابقة في السقف المخروطي الذي يعرف باسم كنز أثريوس Trespure of Atrius حيث كانت المساحة محدودة للغاية نظراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة في صفوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائي في المباني العامة من العالم الروماني ولعل من أجل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث استندت القبة على حلقة دائرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

من المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة في العمارة الرومانية عنصراً ثانوياً إلا أنها في العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متحكماً في بقية أجزاء عمارة هذا المبنى أو ذلك، فأصبحت تتحكم في ضرورة وجود الدعائم أو الأعمدة وسلك الجدران ومشكوات ودعائم أخرى ثانوية أو مساعدة. وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صلة المادة المستخدمة في البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأكل تقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار بسبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالي فقد كان يتطلب سمك أكبر في الدعامات وفي الجدران الحاملة للقبة، لذلك نَوَّع المهندسون في طريقة بناء القبة ذاتها فقد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة — بواسطة المونة — ولكنها مدعمة فيما بينها بصنوف من الطوب حتى يمكن أن تتناسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

وكان بناء القبة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متداخلة الواحدة في الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهي بهذا تعطي القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة في هذه الحالة تكون أخف وزن من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة في بناء القبة لابد وأن تتناسب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أي الأحوال عندما يصبح سمك الجدران الجانبية غير كافٍ لتحمل ثقل أو ضغط لها المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

ولسي القباب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خارج الجدران موضوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل في ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أما المهندسون المسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بخلاف خارجي أو تركها بدون غلاف مع تقويتها بدعامات قوية مثلما في كنيسة القديسة صوفيا في سالونيك وكذلك سالنات إيريني وسن مرجيوس وسالنا صوفيا في القسطنطينية.

وتكون مجموعة العقود التي تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجب أن نلوه هنا إلى الصعوبة التي قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة إلى ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائري تستند عليه القبة.

في البداية حاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً في زوايا المربع أو المستطيل وبالتالي نحوله إلى شكل دائري كما في كنائس سوريا إلا أن القبة في هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هناك طريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهي بوضع عقود عند الزوايا لنفس الفرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضريح قصر دقلديانوس وفى القصور الفارسية وفى كنيسة سان جيوفانى فى نابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أما الطريقة المثلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طريق استخدام المقرنصات (عنصر معمارى يمثل الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالي حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل ممتدبر.

ثم تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة فى البداية قليلة الارتفاع ثم أصبحت بعد ذلك أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هى التطورات فى بناء القبة التى انتشرت سواء فى كنائس الشرق أو الغرب فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فلن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الأعمدة والدعامات بالتناوب لى تسند العقود التى تحمل القباب.

أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد لى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم معمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معمد ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت مقوفاً إما قباب أو قباب التى يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى ولقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة الكنائس المختلطة التى أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تميز الفن في القرن الخامس بالكثيرات اليونانية الرومانية في المرحلة الأولى وهي تأثيرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب. (شكل ٣٢٥، ٣٢٦)

المرحلة الثانية منذ اتخاذ الدين المسيحي ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهي فترة ازدهار الفن البيزنطي ولقبلي.

المرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور في الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبي الثاني وهي فترة ازدهار مرة أخرى. واتسمت المرحلة التالية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعض المباني الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المباني القديمة والتي على الطراز اليوناني والروماني وهي الكنائس الجديدة.

وكان الفنان يميل إلى تنفيذ ما ألقه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانت العناصر اليونانية الرومانية في بداية الفن البيزنطي لا تزال تعيش بداخله فكان ينفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ في هذه الفترة في النصف الثاني من القرن الخامس ونتيجة لرموخ الدين الجديد أضاف الفنان إلى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فنجد العمود في تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعامة.

أما العمود في فترة جستنيان وهي الفترة التي وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محباً للتطور والابتكار كما رأينا في كنيسة أياصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكبر دليل على تطور فن المعمار في هذه الفترة هو كيفية إبداع المهلمسين في استخدام المقرنصات والقباب في تغطية المساحات المختلفة المربعة والمستطيلة والتي انتقلت بعد ذلك في عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمبراطورية. وكان جستنيان من أكبر مشجعي الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيتال St. Vitale في روما وسانت كاترين St. Katherine في سيناء، فللتجديدات

الثيلة التي حدثت في القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً في فترة قصيرة مثلما حدث في النصف الأول من القرن السادس الميلادي فقد أرمسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطي، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطي حتى القرن الثالث عشر الميلادي. فمن أشهر الابتكارات التي أضفها جستنيان على بدن العمود تلويحه بالفريسكو حيث يغطي العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان يفتح مجموعة من الزخارف الهندسية للولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجزاء يأخذ كل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

ترجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنثي مكوناً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثاني مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشكل الكورنثي القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

تيجان الأعمدة

كانت تيجان الأعمدة منتشرة في الفن البيزنطي ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً في أشكال التيجان على غير المؤلف في الفنون السابقة. (شكل ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠) بالنسبة للمرحلة الأولى كانت ورقة الأكانثوس *Acanthos* هي المسيطرة في تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الروماني وقد استخدم في البداية نفس الشكل التاج الروماني، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

- ١- فسي البداية سيطر التاج الروماني ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً من أن الثلاثة صفوف لورقة *Acanthos* كانت مفتوحة للخارج فلأن أصبح الصف العلوي مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

- ٢- ظهر شكل المروحة حيث تكون ورقة الـ Acanthos ملتصقة بيدن التاج صلباً.
- ٣- الأوراق التي كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التي تخرج منه ورقة الـ Acanthos. (شكل ٢٣١)
- ٤- ظهر شكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة اللؤلؤ وهو خاص بمصر القبطية، مثلاً نجد هذا الشكل في بلاد أخرى في الفن البيزنطي، وإن وجد يكون ذلك تكثيراً مصرياً.
- ٥- ظهرت به تيجان الجزء العلوي منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلي عبارة عن ضلقتن مجذولة ببعضها.
- ٦- ظهرت أيضاً تيجان لأوراق الـ Acanthos وكأنها تعلّمها الرياح لتظهر بصورة ملتوية.
- ٧- بعد ذلك تجردت ورقة الـ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من القلوب المتتالية .
- ٨- استمر الفنان في تصغير ورقة الـ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.
- ٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.
- ١٠- ظهرت به تيجان على شكل الصلة سميت بتيجان الصلة أو الـ Basket.
- ١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

- ظل الجزء الذي يعلو الأعمدة في المباني المختلفة - سواء بيزنطية أو قبطية - من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغيير ملحوظ سواء في الحقل Architrave أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة الـ Entablature. (شكل ٢٣١)

الأفاريـز

وهي الأجزاء التي تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متنوعة، تحت كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التي استخدمت على الأفاريز أوراق الـ *Acanthos* الرومانية التي أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التي صوّرها بطريقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كمجالي حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفواكه وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخلفات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتامة.

وإيماناً في الزخارف الزائدة التي يتميز بها الفن المسيحي بوجه عام فلدينا مجموعة الأفاريـز التي تتميز بزخارفها المتنوعة المتتامة المختلفة مثل ورقة الـ *Acanthos* وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريـز تحت عليها أشكالاً هندسية مثلثة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على زخارف نباتية مثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمي أو صليب.

أحياناً كانت الوحدات الزخرفية المتباعدة الأشكال تصف رأساً مثل الجدائل والمائندر والأزهار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصلبان وكلها في النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحي التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

اتصفت أيضاً روح الفنان في ملئ الفراغات في المنحوتات بنشر الوحدات سواء البيزنطية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة في الفترة الأولى للفن المسيحي كثيراً عن مثيلاتها في العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذي عرف في الفن البيزنطي.

ظهر شكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى ولبتحت الجوانب عن بعضها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائري صور عليه بعض المشاهد الأسطورية أو بعض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فتحت ببعض النباتات المعروفة مثل ورقة الـ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette.

ثم ظهرت بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفلة التي تعتبر من الموضوعات الشائعة في الفن المسيحي بصفة عامة.

المشكوات Niches

استخدمت المشكاة في العمارة المسيحية لغرض زخرفي أو ديني، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطواني يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائري أو واجهة مثلثة في منتصفها قوس نصف دائري ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفلة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفلة فيما بعد وفي عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب في منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفلة زخرفت المشكوات في أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق التفاح والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكوات كصورة إحدى حوريات البحر وهي تمتطي حيواناً بحرياً.

كما يتضح الاتجاه الزخرفي الهندسي المبالغ فيه أعلى المشكوات والمتمثل في انتشار الزخارف الهندسية واللولبية والجدائل، والتي يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكوات والتي كانت من الموضوعات المحببة في الفن البيزنطي.

مراجع الفصل الثامن

ملاح العسارة البيزنطية

- Grossmann, P., Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture), Cairo, (1990)3-16.;
- Severin, H., Frühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk , SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30.
- Kotting, Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Köln, (1965),26-26.;C.M. Kaufmann, Die Menasstadt und des Nationiheileiligtum der altchristlichen Ägypter in der West – aleandrinischen. Wuste, 1,1 (1910)35-44.
- Grossmann, P., Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, kampagnen, (1977), MDAJK, 36 (1980),.220-240.;
- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons ,Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.;
- Henin, N.H., & Wuttmann, M., Kellia l'ermitege Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karlsruhe, 2001, 10-19.
- Hirschfeld, Y., The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT,94,1,2001,pp.312ff;
- Walthew, C.V., Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann& Severing, Op-cit. (1982),30-33.
- Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112
- Ward-Perkins, J.B., Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468;
- Krautheimer, R., Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;
- De Villard, M., Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45.

- Deichmann, F.W., Studien zur Architektur Konstantinopols, Baden- Baden, 1956.
- Demus, O., The Church of San Marco in Venice, History, Architecture, Sculpture, Washington, 1960.
- Forsyth, G.H., The Monastery of St.Catherine at Mount Sinai, Dop, 22, 1968.
- Mango, C., The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents in the History of Art, Englewood N.J., 1972, 206 ff.
- Mango, C., Byzantine Architecture, New York, 1976.
- Hamilton, J.A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1934, revised ed. 1956.
- Simpson's History Architectural Development, vol. II, Early Christian Byzantine and Romanesque Architecture, by Cecil Stewart, London, 1954.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- Ward Perkins, J.B., The Italian element in late Roman and early Mediaeval Architecture, Proceedings of the British Academy, XXXIII, 1947.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.

الفصل التاسع

التصوير الجدارى والفسيفساء

فى الفن البيزنطى

أولاً: التصوير الجدارى فى الفن البيزنطى

تحدثنا فيما سبق عن صناعة الصور الجدارية عبر المصور وبصفة خاصة فى العصر الرومانى وبداية العصر المسيحي المبكر، بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة حتى فى أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأقبية، يؤدي إلى طبيعة خاصة للشكل المعماري، تمكس مفاهيم وأساليب خاصة بالعمارة ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها. كما أن تطور استخدام التصوير الجدارى بعد ذلك، ولكب اختلاف المستوى الاقتصادي والاجتماعى للجماعات المسيحية الجديدة بما يقدم تطور عقيدتها وطقوسها، فقد تحول مفهوم طلاء الجدران من مجرد تغطية بسيطة للجدران والأسقف، إلى تصوير وحداث زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تصوير موضوعات دينية واجتماعية وأخلاقية أسهمت فى بناء ثقافة مميزة لهذا العصر.

لبنما كان للتصوير الجدارى فى هذا المجال إمكانات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن الفقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل السارة، أو إبراز العمق والتجسيد مثل النحت، إلا أنه كان يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية والموضوعية فى إطار سهل ومبسط، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

وقد أشرنا فيما سبق أهمية الصورة الجدارية في الفن القبطي ودورها في تنمية وتثبيت العقيدة في مصر، وهو الأمر الذي أدى إلى انتشار هذه النوعية من الفن في مصر بالمقارنة بولايات رومانية أخرى، فقد واكب هذا الفن طبيعة المجتمع وظروفه الاقتصادية والمناخية وغيرها من الظروف التي أثبتت انتشار الصور الجدارية عن الفسيفساء مثلاً في مصر. ولكن من ناحية أخرى نجد أن التصوير الجداري لم يكن منتشراً في الفن البيزنطي بنفس الصورة التي كان عليها في الفن القبطي، وربما يرجع ذلك لاختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية وكذلك المسيحية التي أسهمت في انتشار الفسيفساء في الفن البيزنطي على حساب الصور الجدارية.

وعلى الرغم من ذلك فقد كان فن الفسيفساء نموذجاً متطوراً وتكنولوجيا متبقية من الصورة الجدارية، فهما يؤثران بنفس التأثير على المشاهد الذي يتعامل مع اللوحة الفنية إما من الناحية الجمالية أو الدينية، لكن النتيجة النهائية كانت متشابهة إلى حد بعيد، وبالطبع كان معظم الفنانين الذين قاموا بتنفيذ قطع الفسيفساء قد قاموا برسم تلك اللوحات الجدارية في تصميمات خطية ملونة قبل تنفيذها بطريقة الفسيفساء.

ومن الصعب تحديد مراحل فنية تاريخية لمناقشة فن التصوير الجداري في العصر البيزنطي، وهو الأمر الذي يرجع إلى خصوصية هذه النوعية من الفنون والخاصة كما أشرنا إلى مفهوم محلي طبقاً للأماكن والموارد المادية التي تحدد سبل انتشارها وأزدهارها أو تدهورها، لذلك يفضل أن يناقش الفن البيزنطي برؤية جغرافية منفصلة حتى يواكب محلية الفن، مع الأخذ في الاعتبار أن هناك أساليب فنية أخذت طابع العالمية من ناحية التأثير والتأثر يجب ألا تغفل في المناقشة.

ولسى الواضح أن التصوير الجداري في الفن البيزنطي فيما عدا أزددهارها في مصر، فقد انتشر في بعض المناطق الأخرى مثل سوريا، إيطاليا، وكيادوكيا أرمينيا، وشبه جزيرة البلقان، ثم تحول في تطور جديد في روسيا ويوغسلافيا فيما بعد القرن التاسع الميلادي.

التصوير الجداري المسيحي في روما

مما لا شك فيه أن الصور الجدارية البيزنطية ذات الطابع الديني المبكر قد استوحيت موضوعاتها من نوعين أساسيين، إما موضوعات مستوحاة من العهد القديم

(التوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأسيري هام من قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نخفئه حيث كان له تأثير كبير في الموضوعات البيزنطية في الفترة المبكرة. أيضاً من أهم وسائل المعرفة والنقل كانت مستوحاة من (المخطوطات الموضحة بالرسوم)، حيث كانت وسيلة لمعرفة امتداد هذه التأثيرات، بالإضافة إلى صور الأقنوت التي كانت موجودة بالمباني الدينية كانت بمثابة مصدر إلهام للفنانين، لذلك نجد أن الرسم الجداري كان يتأثر إلى حد ما بتطور العقيدة وأصاليب ممارستها المختلفة من أقليم إلى آخر حسب ظروف المجتمع وراثته. ولكن يجب الإشارة إلى أن هذا الأسلوب التصويري ليس هو الوحيد الذي كان متاحاً أمام الفنانين المسيحيين، فمع مرور الوقت نجدهم قد اتبعوا التصوير الواقعي وأهملوا بعض الشيء النقل المنصوص، ولقد أن الأشكال قد صورت في صورة واقعية توأكب الحياة المعاصرة، وفي تلك الأمثلة نلاحظ أن انتباه الفنانين كان مركز على الشخصيات المصورة وكان الفنان لا يميز الكثير من الانتباه إلى الخلفيات، ويجب الأخذ في الاعتبار أنه يوجد اتجاه قوى قد وجه للرزمة وتصوير رموز الفن المسيحي وهذا الاتجاه جاء في صورة واضحة عن غير المعتاد وطبقاً لهذا الأسلوب المتبع نجد الأسماء والطيور والحيوانات كان لها بريق عند تصويرها وذلك لكي ينقلوا بعض الأفكار العميقة إلى الناظر إليها فنجد على سبيل المثال (الطاووس) وهو يعد من الأمثلة الشائعة التي تم استخدامها وذلك لأنه كان حي جسده غير قابل للفساد وإن كان يرمز لنسئ فهو يرمز إلى قيامة السيد المسيح من الأموات، وايضاً استخدموا رمز الحمامة وهي تعد كرمز للسلام، ومن الأمثلة الأخرى أيضاً استخدم رمز (السكة) وذلك لأن معناها في اللغة اليونانية (ixtus) وهي بمعنى السيد المسيح وذلك لأنها وردت في جملة يونانية ترجمتها: (السيد المسيح ابن الله المخلص).

نجد أن أمثلة الفن المسيحي الخالص، قد صورت على جدران مقابر روما وذلك التصوير على مقصور على طبقة من الأفراد صغيرة نسبياً، ومن الملاحظ أن تلك الرسومات قد نفذها فنانون قليلو الخبرة وكانوا يعملوا على إبراز طاقاتهم بصورة كبيرة لكننا نجد هذه الرسومات ينقصها الجاذبية والبريق الفني، من خلال تصوير الأشخاص أو الحيوانات ونجد أن هؤلاء الفنانين قد عبروا عن أنفسهم بصورة واضحة وفي بعض الأحيان تكون تلك الرسومات جميلة.

من الموضوعات المصورة في المقابر الرومانية المبكرة في روما، نجد صورة للسيدة العذراء والسيد المسيح في مقبرة (Via Nomentana) (شكل ٣٣٢) التي ترجع إلى القرن الرابع، ومن الملاحظ أن ملامح الوجه مصور بطريقة صارمة، ويوجد خلف السيدة العذراء بعض الأشكال من المحتمل أن تكون حروف أو رموز. أيضاً من كنيسة (القدّيس كليمنت) (San. Clement) (شكل ٣٣٣) في روما نجد رسم جداري للسيدة العذراء وهي تحمل السيد المسيح (شكل ٣٣٤)، ولامح هنا كانت أكثر تعبيراً ونعومة عن الرسم الماضي ونجد أن حول رأسها مصورة هالة من النور والتي لم تتواجد في الصورة الماضية.

بينما نجد ملامح مختلفة في صورة كنيسة (القدّيس إرمينت) (San. Ermente) ، حيث نلاحظ هنا ضخامة التصوير فالسيدة العذراء مصورة بطريقة ضخمة جداً، ويجاورها شخصين من المحتمل أن يكونوا ملائكة أو اثنين من الرسل، والصورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

هناك رسم جداري من كنيسة السيدة العذراء الأثرية بروما St.Maria Antiqua وتصور القدّيس اندريوس St. Andrew (شكل ٣٣٥) وهي ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادي، القدّيس مصور على هيئة شخص كبير السن ، ويحمل اتجاهها نحو الواقعية وذلك من حيث ظهور التعبيرات النفسية على الوجه وظهور التجاعيد بالوجه، وهو مصور بلحية وشعر طويل قليلاً، وعلى هيئة للفلاسفة الكلاسيكيين.

وتجدر الإشارة هنا إلى مشاهد كثيرة من الإنجيل قد صورت على جدران الكنائس، ونجد أن الرسومات الجدارية أخذت تقلد الأقنوتات في تلك الفترة بصورة دقيقة من حيث الموضوع والشخصيات المصورة والسمات العامة. وفي بعض الأحيان نجد الرسومات تتخذ خط التصوير الكلاسيكي، ولكن في أوقات أخرى نجدها تتخذ خطأ مغايراً تماماً وجديد يعبر عن واقعية شديدة، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على إبداع عقل الفنان نفسه وتصوير أسلوبه بصورة كاملة . ونتيجة لذلك نجد أن التصوير الجداري في روما قد تكثر باتجاهين أساسيين:

١. الاتجاه الأول : السائد بالأسلوب الكلاسيكي بصورة كبيرة وتصوير الأشخاص حسب الخطوط والمقاييس الكلاسيكية إلى حدّ بعيد وظهور بعض الرموز

الكلاسيكية بالكنيسة المسيحية، عدد كبير من الأشخاص صوروا على هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

٢. الاتجاه الثاني: البعد النام عن المرحلة الكلاسيكية، والأفضل في الواقعية، وظهر إبداعات الفنانين أنفسهم لخلق اتجاه جديد في الرسم الجداري بعيد عن أي تأثير بآى مرحلة، وحتى إن كان يأتي هذا الاتجاه بصورة غير متقنة ولكنه يعتبر إضافة جديدة لفن الرسم الجداري في تلك المرحلة التي يمر بها.

التصوير الجداري في سوريا

علت سوريا - التي تعد محطة هامة بين الشرق والغرب - على خلط الأسلوبين السابقين وحقت تقدماً كبيراً قبل ظهور المسيحية وبصفة خاصة تلك الصور المرتبطة بالمسيحية اليهودية في دورأوروبوس التي ترجع إلى القرنين الثاني والثالث الميلادي، حيث كشف عن مجموعة من الرسوم الجدارية مرتبطة بالعقيدة اليهودية ومستوحاة من لصور العهد القديم، وهي تمثل صور مختلفة من حياة بعض الأبياء اليهود والقصاص الدينية المتعلقة بتطور العقيدة عبر المصور، ومن أشهر تلك الصور لاضحية أبراهيم، وفلك موسى، والفتيان الثلاثة في النار، وغيرها من الموضوعات الدينية. ولكن أهمية تلك الرسومات الجدارية في الفن المسيحي أنها كانت المقياس الذي تأثر به في الرسم الجداري المسيحي وبصفة خاصة المتعلقة بالصور الدينية وصور أنبياء العهد القديم ، كما أنه أثر من ناحية الأسلوب الفني في وضع قواعد لونية وخطية تستخدم في تصوير تلك المشاهد الدينية، نعرف على ذلك بصورة أكبر من خلال الفن الديني. الذي يعد من أهم خصائص الفن البيزنطي.

من ناحية أخرى نجد أن الرسومات الجدارية ذات الطابع المسيحي في سوريا ترجع إلى فترات مبكرة، حيث نجد تلك الرسومات في كنيسة في (دورا Dura) والتي ترجع إلى سنة ٢٥٠م (شكل ٣٣٦) ، وكان منظر الراعي الصالح الذي يبحث عن الخروف الضال ويضمه لبقية القطيع من أهم المشاهد الباقية، هذا بالإضافة إلى صور لبعض معجزات السيد المسيح.

نجد أن الأسلوب الفني لصور (السيد المسيح) في تلك الصورة المبكرة في سوريا جاءت مغايرة تماماً عما ظهر عند تصويره على جدران المقابر الرومانية المنحوتة،

فمن خصائص تلك المناظر المصورة على جدران كنيسة (Dura)، تصوير السيد المسيح بطريقة أمامية. المنظر المصور شامل كل التفاصيل، استخدام الألوان الباردة والملفتة للفتنر، الصورة مليئة بالحياة ولها تأثير مباشر على المشاهد.

أيضاً في سوريا برز الأسلوب التصويري الأيقوني المأخوذة من (الكتاب المقدس)، (شكل ٣٣٧) وتعد سوريا مدرسة متقدمة في هذا الفن منذ القرن الثالث الميلادي، ومن الأمثلة التي صورت مشاهد من (الأجبل)، رسم جداري يرجع إلى كنيسة موجودة في (دورا Dura) في سوريا مصور عليها أحد مشاهد الكتاب المقدس ومعجزات السيد المسيح، حيث مصور في تلك المثال السيد المسيح يشفي المفلوج. كذلك يوجد في بعض الأقاليم السورية الغربية مواقع أثرية عثر فيها على بعض بقايا لوحات جدارية ولكن نجدها لا تمثل شكلاً معيناً أو لها هدف معين حيث نجد بعضها مصور عليها صلبان والتي عرفت من هيرا Hira و(سامرا Sammara)، وبعض المناطق الأخرى في القرن الثامن والتاسع الميلادي.

كان الفن الديوي دوراً أيضاً في في العصر البيزنطي فهو لم يندثر، ونجده موجود في سوريا في قصر بصحارى (Kuseir Amra) (قصور عمرة) في الفترة الواقعة بين (٢٧٤ - ٧٤٣م)، مما يعطى لنا بعض الأفكار عن سمات الفن التي كانت منتشرة في القرن الثامن الميلادي، ونجد حتى أنه في هذه الفترة انتشرت عناصر الفن الهلينيستي قد انتشرت بصورة كبيرة وأصبحت هي المسيطرة على الفن بدلاً من الأسلوب الفارسي ومن أهم الأمثلة على تلك، لوحة جدارية من صحراء (Kuseir Amra) في سوريا، مصور عليها شكل نسائي أى شكل سيدة وتلك اللوحة ترجع إلى سنة (٧٢٤ - ٧٤٣م). هكذا نجد أن الفن في سوريا قد اتخذ اتجاهات عديدة، واتبع أساليب فنية كثيرة ومتعددة، وأثرت فيه أيضاً حضارات كثيرة، فوجد التأثير الهلينيستي واضحاً في الفن بسوريا من خلال تصوير الأشخاص وأساليب تصوير ملابسهم ووقفهم والخلفيات المعمارية والأشكال الحيوانية، وبعض التغيرات التي اكتسبتها الخلفيات، الوقفة الأمامية والفرد المشهد الرئيسي اتخذوا حجماً كبيراً عن الأشخاص الثانوية. كذلك تألق في سوريا الاتجاه الزخرفي حيث ظهر بوضوح في المجموع اليهودي وفي الرسوم للجدارية المصورة به. كما كان للاتجاه الفارسي دوراً أساسياً في

الطابع الأسطوري وبعض التأثيرات الفنية التي لعبت دوراً في تكوين الرسم الجداري السوري.

التصوير الجداري في كبادوكيا Cappadocia

مما لا شك فيه أن المنطقة الشمالية الشرقية قد فقدت قدراً عظيماً من بقايا الصور الجدارية التي تم إنجازها في فترة القرن الثامن والتاسع الميلادي نتيجة الاتجاه نحو تدمير الأيقونات في الفترة ما بين ٧٢٦-٨٤٢م، ولكن بقاء تلك الفترة قد وجدت في كبادوكيا Cappadocia، وهي مناطق حوت مجموعة من الأديرة الرهبانية المقدسة هناك، والتي احتوت على مجموعة جدارية تعد من أهم وأروع الصور الجدارية في الفن البيزنطي على الإطلاق، وترجع أهمية تلك الرسوم الجدارية في أنها تسجل واقع ديني للممارسات العقائدية في تلك الفترة وبأسلوب واقعي ومحلية شديدة مظلة بطابع الفن البيزنطي بصفة عامة. ومن الملاحظ أن فنانين تلك الفترة قدموا أعمالاً مميزة مثل تحمل ابداعاتهم الذاتية التي تخدم الدير والمقيدة الممارسة فيه.

يرجع الرسم الجداري الرهباني الموجود في كبادوكيا إلى الفترة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلادي، وهي رسومات عثر على أغلبها في الكنائس الصغيرة المبنية في الصخر، بالإضافة إلى مجموعات من هذه الرسومات الجدارية عثر عليها في الكنائس الكبيرة. ومن الواضح أن الديانة المسيحية قد تأثرت قليلاً بفترة حظر الأيقونات، ولكننا نجد أنه في المحيط الرهباني كان ضد ظهور هذه الفكرة، فقد كانت مدينة (كبادوكيا) من المدن البعيدة عن المدن التي تأثرت بهذا الأمر الرسمي مما سمح لها بظهور الرسم الجداري به. كما نجد أن نساكاً الأديرة في كبادوكيا، استمروا في تزيين كنائسهم من غير خوف، فقد خدم ذلك في حفظ الأعمال الدينية، وأغلبية الرسومات الجدارية تقريباً في حالة جيدة، وأدى ذلك إلى ذبح صيغتهم، حيث إن دراسة الفن هناك يمكن أن تتم بدون إجراء رحلات استكشافية أو بدون مشاهدة الأصل. أقدم تلك الرسومات ترجع إلى القرن الثامن الميلادي، (شكل ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١) وهي لوحات مزخرفة بصورة تامة، وترجع إلى فترة سيادة الأيقونات وانتشارها في الكنائس. ومن الأمثلة على تلك الكنائس الموجودة في كبادوكيا، ذلك المثال من كنيسة جورمي Göreme في كبادوكيا، مصور على جدران تلك الكنيسة رسومات جدارية،

من المحتمل أنها نفذت في فترة ازدهار الأيقونية في الديانة المسيحية حيث ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

ونجد إن نوق اللصاك الموجود في كبادوكيا منعكس تماماً من خلال اللوحات التي صورت، وجاء أسلوبهم في تصوير اللوحات غير مألوف، حيث يصور عدة مشاهد مشكوك في صحتها أو مشاهد طويلة جداً، ويصور أيضاً حلقات معقدة من الأنجيل، وهذه المشاهد تتلو الواحدة الأخرى على هيئة أفريز، ونجد إن الرهبان حاولوا إن يصوروا معجزات أو مشاهد من الإنجيل بصورة واضحة وذلك لكي يفهمها المتعبدين، وكان ذلك هدفهم من تلك المشاهد، بالإضافة إلى أن هذه المشاهد كانت تخدم العقيدة المسيحية، فهي يمكن أن يفهمها أي مصلى بهذه الكنائس بدون أي عناء، لذلك نجدهم قد ركزوا على إخراج رسومات جدارية جميلة تصور أهم المشاهد التي وردت بالإنجيل، وتلك كانت وسيلة هامة لتزيين الجدران المحيطة بهم. ويوجد بعض الأمثلة المبكرة لذلك في العديد من المناطق مثل Kliliclar ، Peristrema Vally وهذه الأمثلة ترجع إلى منتصف القرن العاشر، وهي تعد من أفضل الأمثلة التي تصور لنا الديانة المسيحية، ونجد إن مجموعة كاملة منها لا تزال موجودة هناك وفي حالة جيدة، ونجدها تصور الأحداث الموجودة بالإنجيل بأسلوب روائي.

نجد ان التصوير الجداري في كبادوكيا اتخذ اتجاهات خاصة، فنجد الرسم الجداري جاء بصورة مميزة من أي منطقة أخرى، فنجد ان اتجاهات الفنانين الذين قاموا بتصوير تلك اللوحات ورسمها، كانت تحت إشراف فكر ديني فقد كانوا يعملون تحت إشراف مجموعة من النساك. كما ظهر هذا الفن بوضوح وازدهر في فترة ما بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلادي ولم تؤثر حركة اللايقونية على الفن في هذه المنطقة ، وذلك بعد كبادوكيا عن محيط تنفيذ هذا الحظر على الأيقونات، وأيضاً لأن نساك تلك الكنائس والأديرة كانوا ضد هذه الفكرة، مما سمح لنا بمعرفة الفن في هذه الفترة حيث تأثرت الكثير من المدن الكبرى بهذه الحركة التي تتجه إلى منع الأيقونات.

الرسم الجدارى فى آرمينيا وبعض المناطق الأخرى

كان لفن النساك دوراً بارزاً فى تطوير فن العالم البيزنطى، وكان هذا الفن ينتمى إلى آسيا الصغرى، فجدد تأثيره قد تدخل إلى جنوب إيطاليا إلى حد أنه انتشر فى تزيين الكنائس الكبيرة بنفس النقوش التى زينت بها الكنائس الصغيرة المبنية فى الصخر التى كانت منتشرة فى مناطق ظهور فن النساك، وتجدد إن أسلوب التصوير الواقعى فى الرسم الجدارى قد انتشر فى سيسفيا بلاد اليونان.

وتجدد إن الاتجاه المعاكس لهذا التأثير هو الاتجاه إلى الطبيعية أكثر من الجوهريّة، ونرى ذلك واضحاً بصورة أكثر فى المخطوطات المورية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى، فجدد أنها كانت على اتصال وثيق بتلك المناطق الموجودة فى كبادوكيا. والأمثلة القليلة للرسومات الجدارية قد وجدت فى آرمينيا Armenia حيث نجدها قد اتبعت نفس الأسلوب ولكن الأسلوب المطلى ظهر بقوة وتطور فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى. وأصبح الاختلاف أكثر وضوحاً لأننا نجد الأرمنيين قد غيروا فى الأسلوب اليونانى فى كتابة الأسماء والنقوش والمطالين على الأشخاص والمشاهد. والأكثر أهمية من ذلك تلك الرسومات الجدارية الموجودة فى: Teko ، Thalish ، Achthamar ، Ani فقد يظهر من خلال الرسومات الجدارية لتلك الكنائس والتى ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى أسلوباً جديداً فى الفن للتصويرى يلم عن واقعية شديدة ومحاولة لتركيب مجموعة من الأساليب المختلفة والمختلطة فى أسلوب واحد، وتلك الرسومات يمكن العثور عليها فى كنيسة Tigrane Honentz فى (Ani) والتى ترجع لسنة ١٢١٥م (شكل ٢٤٢) وكذلك فى كنيسة St. Panteleimen فى مقدونيا وترجع إلى ١١٦٤م. (شكل ٢٤٣-٢٤٥).

ولدينا معلومات توضح إن للفنانين الأرمنيين قد عملوا لفترة فى سواهج فى مصر، لكن المعلومات التى توجد لدينا عن الفن فى آرمينيا فى العالم البيزنطى قليلة ولا توضح لنا خصائص ومميزات هذا الفن. ومن المعروف إن أسلوب النساك الأرمن فى الرسم الجدارى كان له بعض التأثيرات فى بلاد اليونان، ووجود أمثلة على ذلك فى أماكن مختلفة التى ترجع إلى القرن الحادى عشر مثل (التبوى) الموجود فى (Hosias Lukas).

المرحلة الثانية من الفن البيزنطي

تبدأ المرحلة الثانية من الفن البيزنطي مع حلول القرن الثاني عشر الميلادي، حيث تطورت فيه الأشكال والأشخاص بصورة كبيرة، فنجد خصائص تلك المرحلة الفنية في مناطق عديدة مثل نيرز Nerez، مقدونيا Macdonia، Russia روسيا، Balkans البلقان، Yugoslavia يوغوسلافية، (شكل ٣٤٦-٣٥٠) حيث يتضح من خلال أعمالها الفنية أهم خصائص تلك النهضة الفنية الثانية للفن البيزنطي وتلك المميزات هي:

- استخدام أفكار جديدة في الفن والعمل على تصويرها.
- يتميز المشهد المصور بالرفقة واللينة في التصوير.
- تتميز المشاهد المصورة أن يكون الهدف منها هو جوهر المشهد نفسه.
- العمل على إظهار المشاعر الداخلية للأشخاص المصورين.
- بعض الرسوم الجدارية التي جاءت في القرن الخامس عشر الميلادي، كانت أيضاً غير ناضجة، ولكنها مصورة بطريقة مميزة.
- أصبح الفن يتجه إلى الاتجاه الأكاديمي.
- تفجرت في تلك المرحلة الفنية طاقات وإبداعات الفنانين.
- عمل الفنانون عملوا على إبراز الضوء في المشاهد المصورة.
- استخدام الألوان الباردة في تنفيذ الرسوم الجدارية.
- بعض الأعمال التي نفذت كانت قد نفذت على أيدي معلمين يونانيين كان لهم اتصال بالعاصمة.
- طرأ على الأسلوب الفني تغيرات جديدة، نظراً لتناوله من يد فنان إلى آخر.
- نجد إن الفن قد طرأت عليه رقة ونعومة من التصوير وهو بالشئ الجديد الذي تتميز به تلك المرحلة الفنية.
- تميز الفن أيضاً بالواقعية.
- أخذ الفن يتجه نحو الكلاسيكية والهيلينية بصورة كبيرة.
- محاكاة قطع الموزايكو الذهبية، وذلك من خلال استخدام خلفيات صفراء اللون.
- بعض تصميمات الرسوم الجدارية كانت قد أخذت من قطع الصفياء.

ثانياً: فن الفسيفساء البيزنطي

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والمجائن الملونة أو بعض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفساء البيزنطي فإننا نعلم بذلك النوع الثاني فقط نظراً لأن النوع الأول الذي استخدم في زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة في العصر اليوناني الروماني (إلا أن استخدامه في العصر البيزنطي كان قليلاً للغاية).

وانتقال الفسيفساء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثاني الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبي على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية.

ومنذ القرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء في تغطية السقوف والجدران . ومنذ القرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هي العامل الفاصل في زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر البيزنطي وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء.

طوال تلك القرون التي استخدم فيها الفسيفساء في الفن البيزنطي، كانت الموضوعات المستخدمة فيه ذات طابع ديني بحث لتحقيق عدة أهداف منها جعل تلك الكنائس لا تقل بهاء ولا ثراءً عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون الحاجة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس بعيونهم وأذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجودة في كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتي ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ - ٥٤٦ م حيث مثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهدف الرئيسي من استخدام الفسيفساء في تعليم الجاهل من المسيحيين ذلك أن الديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إيهار المشاهد بهذا الجمال الفني المتضائل مع الأثاث وللتراويل ومظهر القساوسة بملابسهم

الفضفاضة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير في القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروم الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكان لا يبهارهم بهذه المظاهر في كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر في اتباعهم المذهب الأرثوذكسي كدين رسمي للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء للدخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الذي يصور إما الصور الشخصية للقسيسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت في ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطابع المركزي بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباب حيث كانت مسطحات هذه القباب والقباب مكاناً مناسباً لتغطيتها بالفسيفساء ذي القطع الزجاجية والتي ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر في السناظر أكثر من استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكي حيث توزع الأضواء في أماكن محددة.

الأسلوب الفني

بالنسبة للأسلوب الفني المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطية يمكننا القول أن هناك ثلاثة عناصر فنية أثرت في تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هي: العنصر الهلينيستي ثم العنصر السرياني (أي السامي) ثم العنصر الشرقي.

العنصر الهلينيستي

بالنسبة للأسلوب الفني الهلينيستي فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التي تعطي عمق في المنظور والتي صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السرياني

يبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامي والتي تكتسب قدرتها على التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثيرات المختلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صورة كملك قوي الرهبة ملتحى يتشبه في مظهره مع صفات الآلهة الكبرى للفرسية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثاني من التأثير يمكننا القول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة، الشخصيات الرئيسية

تكتسب طولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما في الموضوعات الأتقية فإن الشخصيات الهامة تصور في الوسط أما الثانوية فهي هامشية في جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقي

بالنسبة للعنصر الثالث في التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح في الفسيفساء الزخرفي وليس المصور. ومثلما في كنيسة القديس Constanza أو في كنيسة الواحة الخارجة بمصر حيث يرى في حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثمانى وهو شكل مكرر في كل حنية. هذا التأثير الشرقي يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضوعات المصورة وهى خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف فى بيئة نباتية وصورة العقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام. وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازية. على أى الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطى ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

- الطريقة الأولى: هى اختيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهلنستى.
- الطريقة الثانية: هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث فى شكل متتابع وهذه الطريقة مرتبطة بالتراث السريانى حيث استخدم فى سوريا منذ القرن الثالث الميلادى.
- الطريقة الثالثة: هى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطي

الفسيفساء البيزنطي في المرحلة الأولى: (شكل ٣٥١ - ٣٦٤)

في العصر الأول كانت روما ورافينا وتسالونيكى من أهم المراكز، وقد بقيت في هذه المدن أعمال الفسيفساء حتى الآن. وتنقسم أعمال الفسيفساء إلى مجموعتين أساسيتين، إحداهما حيث كان الإحساس الكلاسيكي هو السائد، والآخر حيث الطابع البيزنطي أصبح هو السائد. وبين طرفي المجموعتين، هناك بطبيعة الحال بعض النماذج الوسيطة، ويصبح الخط الفاصل بينهما غير مدرك تقريباً. وغالباً ما يكون التحول ناحية الروح البيزنطية في جزء من العمل، بينما يبعد عنه تماماً في جزء آخر. ويتضح ذلك من خلال مثال في كنيسة القديس "فيتالي" في رافينا، حيث السيد المسيح في القبة ممثلاً في شخصية شابة بدون لحية مثل الفن الكلاسيكي، (شكل ٣٥١) بينما مجموعة رسومات "جستينيان" و "تيودورا" تنتمي تماماً للفن البيزنطي، ويبدون بذلك السمات الشرقية أكثر من التراث الروماني. وعامة، كانت العناصر الكلاسيكية القديمة متقدمة أكثر في روما عن أي مكان آخر.

وفي روما، يوجد أربع كنائس تضم زخارف ذات أهمية كبرى مثل "سانتا كوستانزا"، (شكل ٣٥٢) وهو مبنى مستدير، وهو أكثرهم إتقاناً، ولم يعد يبقى الفسيفساء الذي يزخرف القبة، نستعين في ذلك بالرسومات والوصف القديم لهم. فقد كانت تعرض مشاهد من الإنجيل؛ أساساً من العهد القديم مُحاطة بنهر من الخارج. وقد رأى "مترزجوفسكي" في هذه المشاهد التأثير "المزداني" والذي يتضح من خلال وجود السمات الشرقية، ولكن التصميم والأيقونات ترجع إلى الفن الروماني. والفسيفساء الباقية على القباب المحيطة بالدائرة يرجع أيضاً إلى الفن الروماني. وتنقسم القباب إلى ثمانية أجزاء، الشرقي الذي أصبح الآن فارغاً، والغربي المشغول بتصميمات هندسية بسيطة، والأجزاء المواجهة لها لهم نفس التصميم، وتزداد في الإتقان والجودة من الشرق إلى الغرب، حتى إن الشخصية المقدسة الموجودة على الصرح تزداد أهميتها بسبب الزخرفة. والعمل كله في أجود صوره، والألوان متناغمة ومصقولة، ولكنها باهتة. ومن صفات العصور الأولى للخلفية البيضاء، وبعد ذلك نرى الخلفية الزرقاء، وبعد ذلك استخدام اللون الذهبي. بدون تغير، أما الخلفية البيضاء

والصبغة الرومانية في التصميمات تميل للتركيز على المنظر الكلاسيكي التقليدي للفسيفساء. والفسيفساء المستخدم في حارة الكوات التي في الحوايط الخارجية ذات طابع بيزنطي لأنها لا تعرض فقط مشاهد مسيحية، ولكن الأشخاص ذو قامة طويلة ومطولة، وذلك سمة من سمات الفن البيزنطي. بالإضافة إلى ذلك، تتم استخدام القطع الخشبية أو الزجاجية أو الرخامية الذهبية بتأثير أكبر لتكون أكثر إشراقاً. وقد شُيّدت هذه الأعمال بالفسيفساء بعد تلك التي كانت في القنطرة لأنهم ينتمون إلى القرن الخامس، وفي هذا التاريخ أصبح المبنى يُستخدم كمعمودية، وقد تم بعد ذلك ترميمها وإعادة ترميمها لما كانت عليه من قبل.

وتعرض قبة الفسيفساء في كنيسة القديسة "سانتا بودينزيانا" السيد المسيح مُتَوَجَّاً بين القديسين بطرس وبولس، (شكل ٣٥٣، ٣٥٤) اللذان يرأس كل منهما مجموعة من خمسة حواريين. وهناك أيضاً شخصيتين نسايتين، واحدة على كل ناحية، لتصوير الكنيسة قبل تنوير القديس بطرس، والكنيسة قبل تنوير القديس بولس. و وراء الشخصيات تصميم معماري رائع، والذي يظهر كأنه نسخة من نموذج مخطوطي، مع أن المصدر الأساسي لهذه الخلفيات يوجد في مشاهد معمارية ولوحات جدارية من بومبي والإسكلندية. وهناك نموذج شبيه لبعض أعمال الفسيفساء بعد ذلك في كنيسة "مارجرس" في تمالونيكى، وكلاهما غاية في الروعة والجمال. والتصميم الموجود في "سانتا بودينزيانا"، هو أحد أبرع الأعمال التي حفظت حتى الآن في روما، فالتقنية في الجودة والألوان في كنيسة "مارجرس" في تمالونيكى، لا يتفوق عليها أي عمل آخر. فهي ذو أهمية خاصة، فمع أنها عانت من التخريب، إلا أنها لم تمان من الترميم الغير مُلائم، متلما حدث في كل أعمال الفسيفساء في روما ورافينا، وقد يرجع تاريخهم إلى حكم الإمبراطور ثيودوسيوس الأول.

وفي كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري"، (شكل ٣٥٥-٣٥٦) يوجد فسيفساء في الحنية في قوس النصر، وعلى مجموعة من الأعمدة، والتي تم وضعها في مستوى عالٍ في محن الكنيسة والتكنيك المستخدم هو تكنيك إنطباعي، والخلفية بلون فاتح. وهذه من مميزات الأعمال الأولى ككل، وتعتبر هذه الفسيفساء قريبة للأسلوب القديم، وبالطبع كان هناك محاولة أكيدة لحفظ الطابع التصويري في الفن البومبي في البيئة الجديدة. فكان هناك ٤٢ لوحة منقوشة تبقى منها ٢٧. وكل المشاهد المُصَوَّرة من العهد القديم

معبرة وواضحة، وإنه لمن الصعارة أن توضع في مكان مرتفع للغاية لأنه من الصعب تقدير جمال هذه المشاهد. ويرجع تاريخها لما بين عامي ٤٣٢ و ٤٤٠، وهذا التاريخ هو أكثر التواريخ ملائمة. ويعتبر القيسفاء في قوس النصر أكثرها تذكارية، وهي مخصصة لتمجيد السيدة العذراء كحامية للكنيسة التي يلتصقون إليها. وقد شيدها البابا "سيكستوس الثالث" (٤٣٢ - ٤٤٠م) ربما لإحيى ذكرى قرارات مجمع إفسوس لرفض بدعة لسطور، والذي إعتبر السيدة العذراء مجرد أم للسيد المسيح، ولكن ليست أم الله. وقد حل النصر الكلاسيكي لدرجة كبيرة في أعمال القيسفاء والتصوير الداخلي مبنياً مبادئ طابع مسيحي جديد، مُعلناً بذلك تألق أكثر مما سبق. وقد تم إعادة الحنية في القيسفاء القرنين الرابع والخامس في عام ١٢٩٥م بواسطة "جاكوبو توريتي"، ويبدو الأصل ذو طابع تجريدي، مع وجود مخطوطات كبيرة على الجانبين، وهي كل ما تبقى من العمل الأصلي. ويرى "ستريجولسكي" هنا أيضاً للرمزية المزدانية، ولكن لا يوجد شيء في القيسفاء ينتمي إلى الفن الروماني. وقد حفظ أيضاً عمل تجريدي رمزي مشابه في قبة "القديس كليمنت"، والتي يرجع تاريخها إلى ١٢٩٩م، ولكنها تتبع الأصل في القرن الخامس لدرجة كبيرة.

ونجد الأسلوب البيزنطي متطوراً في القيسفاء في كنيسة القديسان قزمان ودميان، (شكل ٣٥٧-٣٥٩) حيث يُصور السيد المسيح في الوسط أمام خلفية محاب ذات ألوان نارية وشخصيات على الجانبين، وفيها نرى السيد المسيح مصوراً بلحية، والملابس ذات طابع بيزنطي وللرؤوس والوجوه مطوكة، والذي أصبح سمة من سمات الفن البيزنطي أولاً، ثم في لوحات "إل جريكو" بعد ذلك. وأسفل التصميم الأصلي اثنا عشر خرووف يرمزون إلى تلاميذ السيد المسيح يسيرون في مركب. واستخدمت الخراف كنموذج لعدد من تصميمات القيسفاء بعد ذلك، وأيضاً استخدمت الصور الزينية الجدارية، وأهمها القيسفاء الموجود في كنيسة القديسة مريم في "تراستير" في روما.

وتبقى عدة تصميمات من القيسفاء من العصور الأولى في روما، ولكنها أقل روعة وأهمية عن الأربعة المذكورين. ومن بين الأعمال المتأثرة بالطابع البيزنطي يوجد مثال في كنيسة "القديس لورنس"، (شكل ٣٦٠) ولكن لم يكن الفنان متمكناً في عمله لأن المظهر يبدو خشبي، وتحمل قبة الكنيسة الصغيرة للقديسين "روفين

وسيقودوبوس" في "اللاكيران" التي شُيّدت في القرن الرابع بتصميم "الأسـ" الشكلي، والتي تشبه الأصل الذي ملأ قبة كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري". وقد كانت كنيسة القديسة "سابينا" أيضاً مزخرفة بإتقان، لكن نقوش القرن الخامس على الحائط الغربي هو كل ما تبقى.. وكان أيضاً اللغاء من نصيب كنيسة القديس بولس بدون الحوائط المشيدة في القرن الخامس، وقد تم تدميرها بسبب الحريق الكبير عام ١٨٢٢ مع أنه قد تم ترميم الفسيفساء مثل المبلى وذلك لإتباع الخطة الأصلية لتنفيذها بأدق ما يمكن.

وترجع معظم أعمال الفسيفساء في روما لتاريخ متأخر ما عدا قليل من القطع في معمودية "لاتيران"، والتي ترجع زخارفها إلى عام ٦٤١، بينما الفسيفساء الموجودة في كنيسة القديسة "أجلوس" (شكل ٣٦١) بدون حوائط ترجع إلى ما بين عامي ٦٢٥ و٦٣٨. وهنا يأخذ القديس حامى الكنيسة مكانه في المقامة في وسط الحنية. وهم ذو تقنية دقيقة وطابع بيزنطى. وقد نصب البابا ثيودور صليب في قبة كنيسة "سان روتوندو"، ويسمى الصليب الموجود غالباً ذلك الذي كان يدل على جبل الجلجثة، وكانت أعمال الفسيفساء لإحياء ذكرى تدمير الصليب بواسطة المسلمين. ويوجد في كنيسة القديس ثيودور بعض أعمال الفسيفساء التي لا تمثل أهمية، والتي يرجع تاريخها إلى عام ٥٥٠م.

أعمال الفسيفساء في روما

ومع أن هذه القائمة تضم قليل مما كان موجوداً، إلا أن سلسلة أعمال الفسيفساء في روما مازالت تعطي لإطباعاً جيداً، ولا يوجد ما هو موزع أكثر دقة من ناحية التاريخ أو التنوع في الأسلوب في أي مكان آخر. والمركز الهام التالي هو "رافينا"، والتي تنخر ببعض الآثار الرائعة أكثر من أي شيء آخر في روما، وقد تم تنفيذ أعمال الفسيفساء على ثلاث مراحل متباعدة:

الأولى في ضريح "جالا بلاسديا" (٣٨٨-٤٤٠م)، Mausoleum of Galla Placidia
الثانية "ثيودورية" (٤٩٣-٥٢٦)،
الثالثة "جاستيانية" (٥٢٧-٦٥٥)

وأكثر هذه الآثار روعة من العصر الأول هو ضريح "جالا بلاسديا"، (شكل ٣٦٢ - ٣٦٤) وهو مبنى صغير صليبي الشكل يتضمن زخارف غنية ذات أرضية زرقاء،

ويضفي ذلك جو جميل للمبنى. ومع أنه صغير، إلا أن الزخارف كاملة وناضجة أكثر من الأشياء المتبقية حتى الآن من العصور الأولى. وتتبادل الشخصيات والتصميمات الزخرفية مع بعضها البعض، وكلاهما متساويين في التأثير. ويرى "ستريجوفسكي" في العمل الزخرفي تأثير المناظر الطبيعية "المزدانية"، ويقرر "فان مارل" بصراحة أنه لا يوجد أي تأثير شرقي. وهذا العمل هو مثل حي للجدال على هذه الأعمال. ولكن غالباً ما يكون "فان مارل" صانقاً، لأنه قد يوجد تأثيرات أخرى، لأنه لا يوجد أي شيء لم يجرى من روما.

وينتمي إلى نفس الحقبة الفسيفساء في قبة معمودة الأرثوذكس في "سان جيوفاني" في "فونت" (٦٤٠م) (كل ٣٦٦-٣٦٨). وهناك تصميمات معمارية رائعة في الجزء السفلي، يعلوها التلاميذ وفي الوسط المعمودة. وتكمن أهمية التصميمات المعمارية في أنها تُبين تأثير المشاهد المعمارية للفن الإغريقي أو "اليومي". ولكن موضوع الشمعدان يرجع إلى المتأثر بالملامح "الساسانية"، مع أن التأثير جاء عن طريق سوريا، حيث استخدمت تلك الأشياء بكثرة فعلى سبيل المثال في الفسيفساء في كنيسة الميلاد في بيت لحم، وبعد ذلك في قبة الصخرة في أورشليم (٦٩١م).

وفي الحقبة الثانية في "رايينا"، يوجد أعمال الفسيفساء في القبة في معمودة "أريان"، والمعروفة أيضاً بالكنيسة مريم في "كوسميدين" (٥٢٠م)، (شكل ٣٦٩) ومشاهد الكتاب المقدس على حوائط كنيسة القديسة "أولونير نوفو" (٥٢٠م). ويشكل الأخير واحداً من أهم وأكمل التسلسلات من مشاهد العهد الجديد التي بقيت حتى الآن (شكل ٣٧٠-٣٧٣)، وتروي قصة حياة السيد المسيح بوضوح، وبتمثيل رائع، وهذا تمتزج الأكلار الكلاسيكية والشرقية مرة أخرى. فالسيد المسيح المصور بلحية، من أصل شرقي، ويظهر ذلك في مشاهد آلام السيد المسيح، وهو أكبر من شخصيات أخرى لتتواءم مع الفكر الشرقي لتأكيد أهميتها. بينما النساء عند البئر ذات طابع قديم جداً، وفي مشاهد أخرى في حياة السيد المسيح يظهر بدون لحية. والموكب الجميل للقديسين على مستوى سفلى يرجع إلى الحقبة الثالثة؛ وهي الحقبة "الجيستينانية". فقد شُيّدت بعد عام ٥٦١م، عندما أعيد تكريس للكنيسة ككنيسة أرثوذكسية بدلاً من ملتجأ أريوسي.

أما في الحقبة الثالثة، فقد ظهر فن بيزنطي حقيقي، فكنيسة "سان فيتالي" تُعتبر من أحسن الكنائس البيزنطية حقاً، وبها زخارف من الفسيفساء تُعبّر بشكل صادق عن الفن

البيزنطي (شكل ٣٧٤-٣٨٠). حتى لو بتحليل الأسلوب قد نجد بعض العناصر الشرقية والكلاسيكية. فالحنية الأساسية في كنيسة "سان فيتالي" (٥٢٦-٤٧٥م) ذات تصميم رائع وتُبين السيد المسيح متوجّهاً في السماء. والمعالجة هنا مثالية وطبيعية والألوان نقية وجميلة. مع أنه يوجد على جانبي الجزء المخصص للكهنة القائمين على القداس، والتي تتضمن لوحات الإمبراطور جستنيان وثيودورا وحاشيتهما، إلا أن هذه الفكرة شرقية جداً. وهذه المعالجة واقعية للغاية أكثر منها مثالية، فالألوان ثقيلة ومُعترة، تتضح في تفاصيل الملابس وكذلك تاج "ثيودورا"، أما خامات ملابس الحاشية فهي فارسية.

والفسيفساء في حنية كنيسة القديسة "أبولونير" في "كلان" (٥٣٥-٥٤٩م) تبين تمثيل رمزي للتجلي ويرمز الصليب الكبير في المنتصف إلى السيد المسيح المتجلي، أما الثلاثة خراف بجانب الصليب فيرمزون لثلاثة من التلاميذ الذين شهدوا هذا المشهد (شكل ٣٨١). ويلتقي هذا النوع من الرمزية إلى العالم السامي. وغالباً ما جاء ذلك إلى إيطاليا من سوريا بجانب الإيمان المسيحي. ومع أن الرمزية شرقية الطبع، إلا أن المعالجة مثالية أكثر، والورود الجميلة في الخلفية والألوان الزاهية تبعد بهذا الفسيفساء بعيداً عن الطابع الشرقي، فهو حقاً من أكثر الأعمال نجاحاً من ناحية الزخارف.

أما عن باقي أعمال الفسيفساء في "رافينا"، فهي أقل أهمية، وقد تأخذ حيزاً مُختصراً. فهي تتضمن قصر رئيس الأساقفة، وهو عمل جيد مع أنه قد تم ترميمه. وبعض القطع في كنيسة "توتي مانتلي" وقبا من الفسيفساء في كنيسة "سان ميشيل" في "فريجيزولو"، والتي تم نقلها إلى متحف القيصر "فريدريك" في برلين أواخر القرن العشرين. والسيد المسيح هنا صور بدون لحية، ولكن الأسلوب هنا شرقي. وقد تم ترميمها وأضيف مؤخراً بعض الشخصيات.

ويوجد في أماكن أخرى في إيطاليا أعمال الفسيفساء التي تنتمي إلى الحقبة المبكرة، ففي معمودة "سوتر" في "تابولي" نجد أجزاء من التصميمات الزخرفية الرائعة بالتقليد القديم، ويرجع تاريخ هذا العمل إلى ما بين عامي ٤٧٠ و ٤٩٠م. وهذا العمل ليس متقناً مثل أعمال أخرى معاصرة من الجنوب، ومن المرجح أنه تم عملها بواسطة الفنانين المحليين. ومع أن ذلك ليس في إيطاليا بذاتها، فيجب أن نذكر أيضاً "بارنزو"، لأن أعمال الفسيفساء في الحنية ذات جودة عالية حقاً. فالسيد المسيح يظهر كشخصية

غير ملتصقة، ولكن توجد عناصر شرقية. وأكثر ما يثير الاهتمام هو الأهمية الكبيرة المخصصة للسيدة العذراء، والتي تملأ هنا - ولأول مرة - مكاناً أساسياً في وسط القبة، وترجع هذه الفسيفساء إلى ما بين علمي ٥٣٠ و ٥٣٥ م. (شكل ٣٨٢ - ٣٨٣)

أما أعمال الفسيفساء الصغيرة في كنيسة القديس "أكيولينو" الصغيرة الموجودة في كنيسة القديس "تورينزو" في ميلانو، (شكل ٣٨٤ - ٣٨٥) فيرجع تاريخها إلى ما بين عامي ٣٣٥ و ٣٩٧ م. وهي من أوائل الأعمال في إيطاليا، ذو الطابع القديم. وتلت هذه الصورة من أعمال الفسيفساء في الحقبة المبكرة النظر إلى التدخل التدريجي للعصر الشرقي، وبخاصة الأعمال المتأثرة بالأيقونات مثل السيد المسيح الملتحي. ولكن بالإضافة إلى ذلك تمت تغييرات ملموسة، وأيضاً تطورت الشخصية إلى شخصية مصنوعة أكثر.

وإذا كانت سوريا هي المسئول الأساسي عن ظهور السمات الشرقية في الزخرفة أو الأيقونات، فقد كانت العاصمة الجديدة للعالم البيزنطي القسطنطينية هي المسئول الأول عن الأفكار الجديدة في الأسلوب. وللأسف، فلنا نتبع هذه التطورات في العاصمة في الأعمال على نطاق ضيق، لأنه لم يبق أي آثار من الحجم الكبير المرصعة بالفسيفساء أو باللوحات الزيتية. ولكن من ناحية أخرى في "مسالونيكي"، فهناك الكثير الجدير بالملاحظة. وغالباً، فإن أعمال الفسيفساء هناك تعطي فكرة أوضح بما تم عمله في القسطنطينية أكثر من مثيلتها في إيطاليا. والتذكير في كل حالة دقيق جداً، وبين أن أعظم الحرفيين قد تم إستخدامهم، فالقطع الخشبية والزجاجية والرخامية تظهر في تدرج دقيق، ومُشَيِّدة بمهارة أكثر من المعتاد في إيطاليا، وتمتزج بالألوان بمهارة جيدة، وقد تم الإهتمام أكثر بالظلال.

فسيفساء مسالونيكي

وتعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "مسالونيكي" من التصميمات المعمارية في أسطوانة القبة في كنيسة "مارجرس". (شكل ٣٨٦) ويرجع تاريخها تقريباً إلى أواخر القرن الرابع، ومرة أخرى نرى إستخدام المشاهد المعمارية من الفن "البومبي" مثل التي رأيناها في "رافينا"، وفي أماكن أخرى والتي ظهرت مرة أخرى بتأثير رائع بعد ذلك

في دمشق. الألوان مُستخدمة بِلُحْظَانٍ شديد، وأعمال الفسيفساء في المبنى من أحسن وأدق ما بقى حتى الآن. ويغلب عليها الطابع الكلاسيكى ولكن بشكل مختلف.

وإلى القرن الخامس ترجع بعض أعمال الفسيفساء التي إكتشفت في عام ١٩٢١ في كنيسة القديس "موسىوس داود" الصغيرة، (شكل ٣٨٧) حيث تظهر رؤية حزقيال النبى. وهي ذات أسلوب قديم، وتُبين السيد المسيح بدون لحية، والأعمال في الكوات التي في الحائط في "سافنا كوستانزا" في روما لا تختلف عن ذلك كثيراً.

ومن الأعمال الرمزية الهامة تلك التي توجد في كنيسة القديس "ديميتريوس"، وأحسن هذه الأعمال التي تُبين شكل القديس نفسه وهو يقف بين مُتَبَرِّعي الكنيسة. وهي ممثلة على العمود الشمالي للقباب مع معظم أعمال الفسيفساء في الكنيسة، والتي يرجع تاريخها إلى القرن السابع. (شكل ٣٨٨ - ٣٩١) وتوجد تصميمات مماثلة على الواجهات الأخرى للعمود، وأيضاً على العمود المواجه للحنية. وهذه الأعمال من أكمل ما تبقى من هذا العصر، فهي تبين إدماج كامل بين العناصر الإغريقية والشرقية، أما الخطوط الأساسية البسيطة والدقيقة فهي ترجع إلى الفن البيزنطي. ومع أن التصميمات الموجودة على الحوائط في الوسط، وفي الجوانب ليست بارعة بالقدر الكافي، إلا أنها تثير اهتمام تاريخي خاص. وقد دمرها الحريق عام ١٩١٧، والذي أودى بالجزء الأساسي من الكنيسة. وقد تم ترميم المبنى، ولكن تبقى هذه الأعمال المُرصَّعة بالفسيفساء مُسجلة فقط في الصور والمخطوطات.

وتوجد بعض الأعمال المرسعة بالفسيفساء من هذا العصر محفوظة في أماكن بعيدة؛ أهمها تلك الموجودة في دير سانت كاترين في جبل سيناء، ممثلاً في منظر التجلي. (شكل ٣٩٢) وهذا الأثر الذي لا نعلم عنه إلا القليل فهو ذو جودة عالية، وهو شأن كبير في صناعة الأيقونات، وغالباً ما يرجع تاريخها إلى عام ٥٦٥م. وأما أعمال الفسيفساء على حنية كنيسة في "تشيبي" بقر، "لارناسا" في قبرص، (شكل ٣٩٣) فهي تُبين السيدة العذراء والطفل بين رؤساء الملائكة. وفي هذا العمل نجد التنكيد الدقيق والتصميم، وإنه لمن المدهش أن نجد عمل ذا جودة عالية في أماكن بعيدة مثل تلك الأماكن.

ولا زال تاريخ هذه الأعمال موضع جدال، إلا أننا نعمل إلى تاريخ هذه الأعمال في "تسيتي"، في القرن السابع، وأما التي في "باناجيا كانكاريا" فترجع للقرن السادس الميلادي.

الفسيفساء وحركة تحطيم الأيقونات (المرحلة الوسطي)

ومع أن حركة تحطيم الصور دامت لأكثر من قرن، من عام ٧٢٦ إلى ٨٤٣، فإنّه لمن المدهش صعوبة تمييز الأعمال التي قد تم عملها بعد هذه الفترة مباشرة، من تلك التي تم عملها قبل تلك الفترة. فالتحريم القاسي الذي تم ممارسته على الفن التصويري أثناء تلك الفترة هو الذي تسبب في هذه الصعوبة. وربما كان التغير مستحيلاً في الأبيرة البعيدة، والتي ما زال الفن فيها يدائياً

ومن أحسن قطع الفسيفساء تلك في قبة الصخرة في أورشليم وكذلك تلك الموجودة في المسجد العظيم في دمشق، (شكل ٣٩٤) والذي شيّده الخليفة الوليد عام ٧١٥، ويُعتبران من الآثار التابعة لحركة تحطيم الصور. فالفسيفساء في قبة الصخرة ذات زخرفة ومنهجية عالية بتأثير إغريقي وفارسي ممتزجان معاً. وفي دمشق بالإضافة إلى العمل المماثل لما هو موجود في أورشليم، فيوجد هناك تصميمات كبيرة مكونة من أشجار وعناصر معمارية. وترتفع صفوف الأعمدة والبازيليكا والأبراج والشرفات والكوايت التي في الحائط واحدة فوق الأخرى وكأنها مدينة على جبل في إيطاليا.

ورغم أن كنائس العالم البيزنطي تحتوي على واحد أو اثنين من الأعمال المرصعة بالفسيفساء في هذه الفترة مثل قبة كنيسة القديسة إيريني في القسطنطينية، حيث يوجد صليب عادي، ولكنه متكاسب في الحجم، وهو مؤثر جداً وخلفيته ذهبية. ويوجد أيضاً صليب مماثل، والذي تم استبداله بتمثال للسيدة العذراء في كنيسة "سانتا صوفيا" في "مسالونيكي". وقد شيّده الإمبراطور قسطنطين السادس والإمبراطورة إيريني والأسقف ثيوفيلس أسقف نيقية في عام ٧٨٧. وقد تركت الحروف الأولى من أسماء هؤلاء بعدما تم استبدال الصليب بتمثال السيدة العذراء، بعدما زال الخطر الذي كان ممثلاً في حركة تحطيم الصور. وكان هناك صليب مماثل في قبة كنيسة التجلي في نيقية، والذي تم استبداله أيضاً بتمثال بالحجم الكبير للسيدة العذراء.

المرحلة الثانية

ومع أن الحظر ضد هذه المعتقدات الدينية كان مفروضاً في القسطنطينية، وفي مراكز أخرى أكثر أهمية، فقد تم تجاهله في أماكن أخرى بعيدة، وعندما نبدا الحديث عن صور الحائط الزيتية، فسوف نذكر الكثير عن العمل الشكلي الذي تم تنفيذه في هذا الوقت.

ويلي ذلك تاريخياً الفتحة الهلالية الموجودة على باب الشرفة الجنوبية، وفيها السيدة العذراء بين "جستيان" و"قسطنطين". ويُرجع "وايتمور" تاريخها إلى وقت "بازيل الثاني" (٩٨٦-٩٩٤)، ولكن "موري" يقول أنها ترجع إلى عصر "بازيل الأول" (٨٦٧-٨٨٦). ومن وجهة نظر الأسلوب المُستخدم، فهي ترجع إلى تاريخ بعد تلك الفترة. ويرجع تاريخ اللوحين الزجاجيين في البهو والذي يسميهم "وايتمور" "الزو" و"لوهي" بيوخنا، إلى ما بين ١٠٤٢ و ١٠٥٧ و ١١٢٠. والعمل مزخرف ولكن ليس ذو جودة فنية عالية. فهو يصور للسيد المسيح على العرش بين أمه العذراء ويوخنا المعمدان في الحائط الأوسط في البهو الجنوبي. وهو ليس مؤرخاً عن طريق الكتابة أو بأي أدلة أخرى، مثل ألواح "الزو" و"يوخنا". وعموماً فهي تشبه عمل في "كاريه كامي" (١٣١٥-٢٠) لذا نفترض إرجاعها إلى القرن الرابع عشر. ولكن مع تقدم الأبحاث في الرسم الزيتي في العصر البيزنطي، نجد أنه يصبح من الواضح أكثر وجود نهضة حقيقة في القرن الثاني عشر، وأنه كان هناك تطور لا ينتهي لإسلوب جديد منذ حوالي عام ١١٣٠. ومن هذا المنظور، نعتقد أنه يرجع تاريخ ألواح السيد المسيح على عرشه بين السيدة العذراء ويوخنا المعمدان في كنيسة ساننا صوفيا إلى منتصف القرن الثاني عشر، (شكل ٣٩٥-٣٩٨) وأنها تمثل واحدة من أوائل التجارب بهذا الأسلوب الجديد. على أي حال، فإنه عمل ذو جمال نادر، ومن أجمل الأعمال البيزنطية المرصعة بالفسيفساء. ويلي هذه الأعمال المرصعة بالفسيفساء في الأهمية من الناحية التاريخية خارج القسطنطينية وروما، تلك الموجودة في دير "هوسبوس لوكاس" (شكل ٣٩٩-٤٠١) ليس بعيداً عن "دلفي" في اليونان، والتي يرجع تاريخها إلى بدايات القرن الحادي عشر. وأجمل عمل هو ذلك الموجود على قناطر الكنيسة، وهي مشاهد من دورة الآلام في العمر المؤدي إلى صحن الكنيسة، ولكنها غير متقنة، وهي ذات أهمية كبيرة في علم

الأيقونات. ولكن مع أن العمل متكامل من الناحية التقنية، إلا أنه ذو طابع كهنوتي بدائي، ذلك الطابع المتصل بالأديرة أكثر من المصممة، وقد يتباين مع الأعمال الأكثر رقة في "دافني" بجانب أثينا حيث الأسلوب القسطنطيني الأنيق الدقيق، وتتميز الشخصيات والمشاهد هنا بالجمال الكلاسيكي، ومع أن كثير منها اختفى الآن إلا أنها ذات تأثير قوى على المشاهد. وفي الحقيقة تعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "دافني" من أكمل الأثر الموجودة في هذا العصر. فمُنظر الصليب نمونجي، والأكثر تأثيراً هو منظر السيد المسيح الذي يهيم في الكنيسة من مركز القبة. وهنا نجد أن الواقعية الشرقية هي التي تلعب دوراً هاماً أكثر من الكلاسيكية التقليدية فهو واحد من أكثر المناظر غموضاً، وفي نفس الوقت أكثرها تأثيراً عن السيد المسيح من أي ما أنتجه الفن المسيحي. والأعمال في "دافني" كلها يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٠. (شكل ٤٠٢-٤٠٣)

ويبقى عمل زخرفي آخر هام، ولكنه مجزأ في كنيسة "نيا موني" (شكل ٤٠٤) في جزيرة كيوس، والعمل ذو جودة عالية، والأسلوب قريب من التعبيرية الموجودة في كنيسة "موسيس لوكاس" أكثر من قربه إلى الكلاسيكية التقليدية في "دافني"، وقد تم تخليص اللوحات المرصعة بالفسيفساء قريباً من التراب الذي تراكم عليهم عبر القرون. فهو يرجع تاريخهم إلى ما بين عامي ١٠٤٢ و ١٠٥٦. ومن نفس الحقبة يوجد لوحات الفسيفساء في كنيسة القديسة "صوفيا". وفي "كثيف" في روسيا، والتي يرجع تاريخها إلى ١٠٣٧ و ١٠٦١. (شكل ٤٠٥-٤٠٦) ومع أنها لوحات محلية، إلا أنها غالباً ما ترجع إلى الحرفيين اليونانيين أكثر من ذويهم الروس. ومن ناحية أخرى، فإن الحرفيين الروس الذين تعلموا على أيدي اليونانيين الذين عملوا في كنيسة القديسة "صوفيا" كانوا مسئولين عن لوحات فسيفساء أخرى في نفس البلدة، وجدير بالذكر فإنه يوجد بعض من هذه اللوحات في كنيسة الملاك ميخائيل، والتي يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٨.

وبعيداً عن الأراضي البيزنطية، توجد أعمال أكثر أهمية في "صقلية"، لأن جودتها أكثر بكثير من تلك التي في "كثيف". فممساحة الحائط المغطاة أكبر بكثير. فتوجد زخارف كبيرة في أربع بنايات متفرقة. وربما أجملهم وأندهم من الناحية الفنية هي تلك الموجودة في "كيفالو". (شكل ٤٠٧) وحيث أن الكنيسة ذات سمة غربية، فهي بدون قبة، فقد تم نقل السيد المسيح من مكانه المعتاد في القبة إلى محارة القبة، بينما نُقلت السيدة

العذراء من مكانها المعتاد في محارة القبة إلى الأسفل على الحائط الشرقي. وعلى جانب القبة على الحوائط الجانبية، يوجد تصميمات زخرفية وقديمين ورسد. وليست كل لوحات الفسيفساء قد تم عملها منذ نفس التاريخ، فهذه الموجودة على حوائط القبة الملحنية هي جزء من المنظر العام، ويرجع تاريخها إلى حوالي عام ١١٤٨، وهذه الموجودة على حوائط المكان المخصص للكهنة للقائمين بالقداس يرجع إلى عام ١١٧٥، وأما الذين على القنطرة، فيرجع إلى ما بين عامي ١١٥٠ و ١١٦٠، واللوحات المرصعة بالفسيفساء، ترجع إلى الحرفيين الصقليين، بينما الأوائل ترجع إلى اليونانيين الذين جلبوا إلى صقلية من بيزنطة بناءً على طلب الحكام النورمانيين. وقد وضع "ديموس" عند دراسته المتعمقة في لوحات صقلية المرصعة بالفسيفساء أن تولريخ تلك اللوحات قد تكون متصلة بالفترة التي كان فيها حكام صقلية وبيزنطة على علاقة وطيدة ببعضهم البعض.

ومن ناحية أخرى، فإن زخارف "مارتورانا" أو "سانتا ماريا ديل أميراجليو" في "باليرمو" (شكل ٤٠٨ - ٤١٠) موحدة في الأسلوب والتاريخ، فقد تم عملها عام ١١٥١. وغالباً فإن الحرفيين اليونانيين من "كيفالو" قد نقلوه إلى "المارتورانا" عندما تم العمل في الحنية في المكان السابق. وهنا نجد أن التنظيم البيزنطي، لأن الكنيسة تم بنائها على نحو شرقي أكثر منها غربي. ويشغل السيد المسيح ضابط الكل، مكانه المعتاد في القبة وتغطي الحوائط العليا والقنطرة بمشاهد من العهد الجديد وأكثرها من حياة السيدة العذراء. وأكثر هذه المشاهد التي تتكلم عن العبور ما زالت باقية، ويوجد عمودين في الطريق المؤدي إلى الكنيسة ذا أهمية خاصة، لأن إحداهم تبين السيد المسيح وهو يتوج الإمبراطور "روجر"، والأخرى تبين المتبرع الأميرال "جورج من ألتاكية" تحت أرجل السيدة العذراء. وأعمال الفسيفساء هذه ذات جودة عالية وبهجة في الألوان، وبراعة في التنكيك. وإذا لم يُعد زخرفة المكان المخصص للمرتلين والكهنة بالطابع الروكوكي، لأصبحت هذه المشاهد من أجمل ما يوجد في صقلية، وأجمل ما في الفن البيزنطي.

وكنيسة "بالاتين" في القصر الملكي في "باليرمو" يتكون صحن الكنيسة على شكل البازيليك، (شكل ٤١١) نهائيتها الشرقية صليبية الشكل مع وجود قبر عدد المعبر. وتغطي مساحات الحوائط كلها بالفسيفساء موضحة مشاهد كاملة من العهد القديم

والجديد. وقد تم العمل في هذه المشاهد بأيدي عدد كبير من العمال وفي أوقات متفاوتة. وقد عانت الكثير من الترميم الزائف. وأفضل هذه الأعمال تلك الموجودة في الناحية الشرقية والتي تمت بواسطة العمال اليونانيين حوالي عام ١١٤٣. أما ما في صحن الكنيسة، فيرجع إلى الخمسينات والستينات من القرن الثاني عشر. وهنا تم تشغيل الحرفيين المحليين الذين تعلموا على أيدي اليونانيين، وقد أتموا عملهم، لكن قد يفترق في بعض الأحيان للإحساس والرقعة.

وقد تم زخرفة للكنيسة كلها في "موريل" (شكل ٤١٢) التي تبعد عدة أميال عن "باليرمو"، والتي تتمتع بحجم كبير جداً، ولكنها ذو تأثير أكبر من كنيسة "بالاتين" الصغيرة، بسبب حجم التصميم الموضوع، ولا يمكن مقارنة العاملين من حيث الجودة حتى لو تفاوتنا في تأثير الترميمات الكثيرة التي حدثت بعد ذلك. وقد تم تشييد هذا المبنى بين عامي ١١٧٤ و ١١٨٢، وفور نهايته بدأ العمل في اللوحات المرصعة بالفسيفساء، وقد انتهت كما يقول "ديموس" في غضون عشرة أعوام، وقد قدم بعض الدلائل التي تشير إلى نظرية قديمة، وهي أن بعض هذه الأعمال التي تمت في القرن الثالث عشر يمكن تجاهلها. وحقاً، فإن أعمال الفسيفساء في "موريل" لا تتشابه في شيء بالنسبة للأسلوب والألوان، مع أي عمل آخر مما ينتمي إلى القرن الرابع عشر في القسطنطينية، فأكثرها خشبية وينقصها التميز الذي يفضله عن الأعمال المرصعة بالفسيفساء الموجودة في "كيريه كلسي"، أو أعمال التلاميذ المقدسين في "سالونيكى" (١٣١٢).

لنبحث أعمال الفسيفساء الباقية في غرفة صغيرة في القصر في "باليرمو" وفي نطاق أضيق في فيلا في بلدة صغيرة معروفة باسم "لازيزة" (شكل ٤١٣) مثيرة للإهتمام لأنها تكون العمل الدنيوي الوحيد الهام الذي جاء إلينا. والتصميم السابق يعتبر تصميم فارسي للغاية من ناحية المظهر والرماء والطيور والحيوانات المختلفة الغريبة، موجودة إما مواجهة لبعضها أو ظهرها لبعض مع وجود أشجار واقفة في الوسط مثل التي تظهر على النسيج. ويبدو أن التأثير الفارسي كان منتشرأ في الزخارف الدنيوية في المعالم البيزنطية ككل. وليس من الضروري نَسَب أعمال الفسيفساء في "باليرمو" للممات الإسلامية الموجودة في الحضارة الصقلية في ذلك الوقت. والمضمون في هذه

الأعمال قريبة لتلك التي نراها على النسيج البيزنطي، وكليهما يكره التأثير الفارسي، ويرجع تاريخ المعلين الزخرفيين في "باليرمو" إلى عام ١١٧٠.

ومنك مكن آخر بعيداً عن الإمبراطورية البيزنطية، حيث يوجد عمل هام بالفسيضاء وهو "تينيميا". فمع أن القطع لزجاجية قد تم عملها في القرن التاسع، فلا يوجد أي عمل بالفسيضاء في كنيسة القديس مرقس قبل القرن الثاني عشر (شكل ١١٤) ماعدا مشهد الصعود في القبة الأساسية، وبعض المشاهد التي تصوّر حياة السيدة العذراء في الجناح الشمالي، والتي قد تنتمي إلى أواخر القرن الحادي عشر. ولا يمكن أن تكون قبل عام ١٠٦٣ لأن البناء قد بدأ في هذه السنة فقط. هذه الأعمال ذات طابع قديم، والجودة الفنية للعمل ليست برائعة. ومن القرن الثاني عشر وما بعد ذلك تم عمل إضافات إلى زخارف الكنيسة في كل حقبة، وفي كل أسلوب حتى القرن الخامس عشر. وتشهد الإسهامات التي حدثت بعد ذلك على أن بيئة عمل الفسيضاء كانت غير موفقة لن عصر النهضة.

ويوجد أعمال بالفسيضاء باقية حتى الآن ذات جودة عالية في مكانين فريبيين من فينيسيا أهمهم في "تورشييلو" حيث يوجد أعمال مرصعة بالفسيضاء في ثلاث فترات. وتنتمي لوحة التلاميذ في القبة إلى القرن الثاني عشر، والسيدة العذراء في عين القبة، والمجازاة الأخيرة في الغرب الأقصى، ينتمون إلى الجزء الأخير من القرن الثاني عشر. والأعمال المرصعة بالفسيضاء في قبة الجناح الجنوبي قد يكون تم عملها في وقت سابق لذلك، مع أنه تم ترميمها في القرن الثالث عشر. وقد تم إعادة بناء الكنيسة نفسها عام ١٠٠٨. لذلك فإنه من الصعب أن تكون هذه الأعمال قبل القرن الحادي عشر. وأفضل هذه الأعمال هي تلك التي في القبة التي تم عملها في القرن الثاني عشر. والشكل الطويل للسيدة العذراء هناك وهي منزلة أمام خلفية ذهبية باهظة يعطي تأثير رائع وجمال لادر للغاية. ويوجد أيضاً شكل مماثل للسيدة العذراء في قبة كنيسة "مورلسو" قريباً من هناك. وغالباً ما يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر. وينتقد هذا المنظر الجمال الجذاب من ناحية التصميم "التورشييلي"، ولكنه جميل ورائع. والعمل في "تورشييلو" يجب أن يكون قد تم عمله بواسطة عمال يونانيين. وتوجد بعض أعمال الفسيضاء لسي كاتدرائية "القديس جيستو" في "تريمه" تنتمي إلى المدرسة الفنية "الفينيسية"، في أواخر القرن الثاني عشر.

مراجع الفصل التاسع

التصوير الجدارى والفسيفساء فى الفن البيزنطى

- John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.;
- Elsner, J., Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233;
- Kotting, B., Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965), pp.26-26.;
- N.H.Henin & M. Wuttman, Op-cit. (2000), pp.80 ff
- Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.
- Von. Moorsel, P., Forerunners of the Lord, The Meaning of Old Testament Saints in the Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp19-32;
- M. Rassart-Debergh, Survivances de L'Hellistico-Romain Dans La Peinture Copte (anterieure au IX s), First International Congress on Greek and Arabic Studies, Vol. II, Athena, (1983) pp.227-236,
- Langen, L., Icon-Painting in Egypt, (in Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp 57-62,
- Bierbrier, M.L., Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt, London (1997) pp 13 ff;
- Parlasca, K., Ritratti di Mummie, in A.Adriani.(ed), Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Rome (1977-1980)

- Walker T., & Bierbrier, M.L., Ancient Faces , Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV.(1998) pp14-29
- Heijer, J., Miraculous Icons and ther Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp . 89ff
- Lazarev, V., Storia dell pittura bizantina (Turin: Giolio Emaudi, 1967)
- Clouzot, E., Mosaiques Chrétiennes, Geneva, 1924.
- Wilpert, E., Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom 4. bis 13.Jahrhundert, 1917.
- Errard, C., L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, Paris, c. 1910.
- Diez, E., and Demus, O., Byzantine Mosaics in Greece, Harvard, 1913.
- Diehl, S., Le Tourneau, Les Monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918.
- Wulff, O., Die Koimesiskirche in Nicaia, Strasburg, 1903.
- Schmidt, T., Die Koinmesis-Kirche von Nikaia, Berlin and Leipzig, 1927.
- Underwood, P., The Kariye Djami, Pantheon Books, 1966.
- Whittemore, T., The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Oxford, 1952.
- Demus, O., The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949.
- Kitznger, E., The Mosaics of Monreale, Palermo, 1961.
- Rice, D. T., New Lights on Byzantine Portative Mosaics, in Apollo, XVIII, 1933, p. 265 ff.

- Demus, O., Byzantinische Mosaikminiaturen', in Phaidros, Folge 3, Wien, 1947.
- Muratov, La Peinture byzantine, Paris, 1928.
- Diehl, S., La Peinture byzantine, Paris, 1932.
- Byron, R., and Rice, D. T., The Birth of Western Painting, London, 1930.
- Grabar, Byzantine Painting, Skira, 1953.
- Van Marle, R., The Development of the Italian Schools of Painting, I, The Hague, 1923.
- Bertaux, E., L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904.
- Breasted, C., Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Yale, 1924.
- Morey, C.R., Mediaeval Art, New York, 1942.
- Rostovtzev, M., Dura-Europos, M., and its Art, Oxford, 1938.
- N. And M. Thierry, Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
- Rice, D. T., The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh, 1968.
- Garber, A., La Peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
- Filow, B., L'Ancien Art bulgare, Berne, 1919.
- Petkovic, V.R., La Peinture serbe du Moyen Age, Belgrade, 1930.
- Henri, Les Eglises de la Moldavia du Nord, Paris, 1931.
- Sotiriou, G. and M., Icones du Mont Sinai, Athens, 1958.

الفصل العاشر

فن النحت على العاج البيزنطى

إن فن النحت على العاج من الفنون الصنرى الهامة، وقد ازدهر هذا الفن فى عصر البيزنطى، ويمكن تقسيمه إلى قسمين قسم مبكر وقسم متأخر.

وفى القسم المبكر يمكن تمييز عدد محدد من المجموعات المصممة جميعها حسب الموضوع وتتميز بأسلوب الخلفية التى تخدم الموضوع ويمكن قطعاً التأكيد من مصادر بعض النماذج الفردية. أما فى القسم الثانى فيوجد إحراف قليل عن للمعنى والموضوع ومع ذلك يمكن بوضوح تمييز الأسلوب البيزنطى السائد على كل العمل من طبيعة الموضوعات الممثلة فى تلك القطع فهى أكثر من موحدة خاصة فى اللوحات الصغيرة التى تحمل أشكال المسيح — العذراء — القديسين باستثناء مجموعة هامة من الصناديق Caskets التى زخرفت بموضوعات دينوية والتى أنتجتها عدة مراكز.

ومن خلال دراسة قطع العاج التى ترجع إلى القرن الخامس الميلادى قطعة من العاج تصور عليها سيمافى وبكوماخى وذلك بمناسبة الاحتفال بالزواج بين هاتين المائلتين (شكل ٤١٥) وهى لا تظهر أية إشارة لتأثير الأسلوب الواقعى ونجدها الآن موزعة بين متاحف فيكتوريا وألبرت وفى كلونى التى وصلت إليها عندما نقلت العاصمة. أما مراكز الإنتاج فهى كانت القسطنطينية أو ميلانو فى شمال إيطاليا حيث اشتهرت بأنها كانت موطن لمدرسة منفصلة ومستقلة يحتمل أيضاً رافينا حيث يمكن إرجاع صندوق Brescia (شكل ٤١٦) من منتصف القرن الرابع الميلادى إلى روما أو ميلانو بالإضافة إلى بروكس التى ارتبطت بها مجموعة خاصة بها.

وإلى جانب هذه المراكز المتخصصة فى النحت على العاج كان يوجد مركزين هاميين ونعنى بذلك الإسكندرية وأنطاكية وبالطبع كان العمل بها فى البداية ينعى الأسلوب الهلنيسى ثم تقدمت سوريا كمركز للإنتاج تدريجياً وقد تميزت بالواقعية وظهر تأثيرها بدرجة ملحوظة أكثر فأكثر على بعض المراكز وخاصة فى أنطاكية التى

تميز العمل بها بالقوة والفاعلية بينما بقي أسلوب الإسكندرية أكثر مثالية في التصوير. وفي الواقع كان أسلوباً كلاسيكياً حيث كانت الرقة والرشاقة من العوامل المسيطرة على هذا الأسلوب واستمر هذا الأسلوب حتى القرن السادس الميلادي.

غير أنه من الصعب القول أن كل الأعمال الواقعية يجب إرجاعها إلى أنطاكية لأن الواقعية السورية قد توطدت في وقت مبكر في باقي أرجاء مصر.

ومن النماذج الفردية قطعة من العاج Theist تحمل ديسكوريدس (Dioscorides) وأوروبا وواضح من أسلوب العمل بها إنها تنتمي لمدرسة الإسكندرية حيث الأسلوب المثالي، بينما Pyxis الشهيرة في برلين يبدو أنها نحتت في أنطاكية حسب الأسلوب الواقعي وهما يؤرخان في القرن الخامس الميلادي تقريباً.

أما الواقعية السورية فنجدها متمثلة في الرؤوس الكبيرة والتعبيرات المنمطة والمتشددة وهي ممثلة في عدد من قطع العاج.

أما اللوحات التي تمثل أشخاص بعينهم فهي من إنتاج مدرسة روما أو القسطنطينية، ففي فيينا أحد هذه اللوحات وأخرى في برلين تحمل شكل أبولو وأخرى في رافينا تحمل أبولو ودافني وهما من القرن السادس الميلادي أكثر من القرن الخامس لأنه في ذلك الوقت تأثرت الإسكندرية ببعض الشيء بالأسلوب السوري مما يجعل من الصعوبة القول أنهم قد حفروا في الإسكندرية أو أنطاكية وفي الواقع إن مثل هذا النوع من العاج الإسكندري كانت تمثل موضوعات كلاسيكية في بعض منها حيث كانت الإسكندرية مركزاً للهليينستية.

ويظهر قمة ازدهار الأسلوب الهليينستي في سلسلة من اللوحات المتعلقة بعرش ماكسيميان في رافينا وهي تعتبر أفضل ما وصل إلينا من قطع العاج من العصر المسيحي المبكر (شكل ٤١٧-٤١٨).

وهناك جدل كبير حول مكان نحت هذه اللوحات فهناك اعتقادٌ جمل الإسكندرية أكثر احتمالاً ثم تحول هذا الاعتقاد إلى القسطنطينية استناداً إلى أنهم صنعوا لماكسيميانوس (Maximianus) رئيس اسقفية رافينا في الفترة ما بين (٥٤٥-٥٦٥م) (شكل ٤١٨) وفيها يظهر يوحنا بين أربعة من المبشرين ولو أن بعض المراجع اعتبرت أن الألوان نحتت قبل ذلك بحوالي نصف قرن أي في نفس الوقت الذي صنع فيه العرش.

ويمكن تمييز أربعة أيادي مختلفة قامت بالعمل وإن كانوا جميعاً من نفس المكان إضافة إلى تقارب الأسلوب بينهم.

ومن الملاحظ أن بعض قطع العاج نجدها تحمل ملامح وسمات أكثر شرقية خصوصاً غلاف كتاب واحد منها في المكتبة العامة في أرييفان في أرمينيا (شكل ٤١٩) والآخر في المكتبة الوطنية ببيريس (شكل ٤٢٠) ومصور عليها مناظر من الإنجيل وهناك أيضاً لوحتان تحملان مناظر من الإنجيل في متحف فايتسوليام (شكل ٤٢١) بكمبردج، وتوجد لوحة معدنية وأخرى في المتحف البريطاني تمثل القديس ميخا (شكل ٤٢٢) ولوحة في متحف كلوني عليها للقديس بولس (شكل ٤٢٣) هذه المجموعة من الواضح أنها نصبت في مكان واحد ربما سوريا أو فلسطين أو أنطاكية وربما الإسكندرية أو كرمستانا القسطنطينية وقد وضعت الإسكندرية في مقدمة هذه المقترحات نظراً إليها اعتبارات الرعاية للأسلوب الهلنستي.

ولوحات عرش رافينا السابقة يوجد تشابه قريب جداً بينها وبين لوحات Consular diptych التي صنعت في القسطنطينية مما يجعلهم أقرب إلى لوحات عرش رافينا أكثر من الإسكندرية.

أما اللوحات التي تمثل غلاف كتاب في أرييفان بأرمينيا فهي شرقية تماماً ومن كل ذلك يمكن القول إن الأسلوب الواقع السوري والخيال الهلنستي أمتزجا بدرجة كبيرة جداً في ذلك الوقت وإن ظلت الإسكندرية وأنطاكية من أهم المراكز في إنتاج قطع العاج الفنية حتى القرن الخامس الميلادي وكانت المدن الهامة فيها كسوريا وفلسطين ومصر مراكز إنتاج أيضاً وإن كان من السهل تمييز عملهم الذي كان ينفصه الصقل والتهذيب الذي تميزت به المدن الكبيرة.

فالعمل المصري مثلاً يتميز بالواقعية إلى حد ما وبالتصميمات والزخارف الطبيعية الكثيرة ولكن بأسلوب خشن شائه شأن كل الإنتاج المحلي السوري والفلسطيني.

ويبدو أن النحاتين كانوا على اتصال بأنطاكية أكثر من اتصالهم بالإسكندرية، أما بالنسبة للفلسطين فنظراً لكونها مركزاً لانتقال الحجاج مما يسهل سهولة انتقال قطع العاج فمن المحتمل أن عمل هذه المدرسة كان متأثراً بدرجة كبيرة بكل من إيطاليا والقسطنطينية، وكانت للقدس مركزاً لهذه المدرسة التي ينتمي إليها المجموعة التي

تتكون من لوحات من Didtych أحدهما عليها مناظر تصور آلام المسيح في ميلانو وترجع إلى أواخر القرن الخامس الميلادي ولوحة أخرى تصور الصعود للسماء موجودة في ميونخ.

وأخرى بها لثان من Marys ضمن مجموعة Trivulzio في ميلان بالإضافة إلى صندوق به مناظر تصور الصعود للسماء موجود في المتحف البريطاني ويرى البعض أن كثيراً من المنحوتات قد حُفرت في روما أو ربما ميلانو بواسطة السكان الفلسطينيين حيث كانت توجد مستعمرة فلسطينية كبيرة هناك في بداية القرن الخامس الميلادي.

ومن المؤكد أن كثير من النحاتين قد انتقلوا إلى هناك بأعداد كبيرة وإلى نفس المدرسة السورية الفلسطينية التي ارتطبت بعض الشيء مع Edessa التي يظهر في أعمالها الأسلوب الشرقي توجد لوحة من المحتمل أن تكون غلاف كتاب وهي بالمتحف البريطاني وتصور ميلاد المسيح من أسفل وتحمل من أعلى مجموعة بمنظور الرسم الرأسي بوضع الأشخاص واحداً فوق الآخر وعلى نفس المستوى بدلاً من وضعهم خلف بعضهم البعض وعلى مستويات مختلفة.

ويلاحظ أن الشخصيات الهامة قد صوّرت بطريقة مكبرة وذلك لتمييزهم عن الآخرين وهو أسلوب شرقي الذي يظهر أيضاً في الحركة الكثيرة للرأس وعموماً فقد تميزت الملامح بالخشونة.

ونفس الملامح الشرقية نجدها أيضاً في مجموعة من قطع العاج واحدة منهم من مورانو Murano وموجودة الآن بمتحف Ravenna يظهر فيها المسيح بين القديس بطرس والقديس بولس (شكل ٤٢٥) وأخرى تصور التبعيد موجودة بمكتبة John Rylands في مانشستر بالإضافة إلى لوحات مماثلة في باريس (شكل ٤٢٦) وفي بولونيا وموسكو.

وأيضاً السمات الشرقية مثلت في المجموعة التي تنازل عنها Baldwin Smith لبروفس والهيئة الحاكمة في ميلانو وأطاكية أو آسيا الصغرى وهي مكونة من: غلاف كتاب موجود في ميلانو.

- لوحات تابوت موجودة في متحف فيكتوريا وألبرت.
- لوحتان Diptych واحدة في برلين والأخرى في Nevers.

Pyxis فى Rouen وتعد من أفضل النماذج والأمثلة التى يظهر فيها الأسلوب الشرقي بوضوح وتعد ميلانو من أهم مراكز إنتاج فن العاج وذلك لقربها من مركز الحضارة ولانفتاحها على جيرانها بعكس بروكس التى كانت منعزلة ومن المعروف أيضاً أن نحاسى العاج عملوا فى ميلانو وكان أسلوب عملهم مميز وواضح لارتباطهم المدينة والحضارة ولذا فإن إرجاع هذه المجموعة السابقة إلى آسيا الصغرى يعد احتمالاً ضئيلاً.

مجموعة أخرى من قطع فن العاج المبكر اعتبرت من القطع الأولى فى فن العاج أكثر من اعتبارها محلية على أساس طريقة وأسلوب العمل بها وتسمى consular disptych ومعروف من هذه المجموعة حوالى ٥٠ قطعة وترجع من ٥٠٠ إلى ٥٤١ ميلادية، ستة منهم صنعت فى روما والباقي نسب إلى القسطنطينية وهذه الأخيرة عليها جدل كبير حول المكان الذى صنعت فيه، إذ أنه من الثابت فيها وجود عناصر هيلينستية وشرقية فى كثير منها والباقي كان بيزنطياً صرفاً وذلك لوجود أسلوب اللوحات الدينية التى انتشرت فى القرن السادس والسابع الميلادى.

وهناك diptych من Probes ترجع إلى ٤٠٦م موجودة الآن فى Aosta وهى رومانية سواء من حيث الأسلوب أو المظهر وهى عبارة عن مجموعة أوراق أشجار عليها أسماء Anastasius و Justinian وآخرين ينتمون بدون شك إلى القسطنطينية. ومن اللوحات الدينية الإمبراطورية ورقة شجر تمثل عليها الإمبراطورة أريادنا موجودة فى فلورنسا (شكل ٤٢٧) وأخرى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس تحمل الملاك ميخائيل (شكل ٤٢٨) موجودة فى المتحف البريطانى ويظهر فيها دقة الصنع والصلل الجيد تماماً مع جمال التصميم وتمثل النوعية الضخمة المثالية للعمل البيزنطى وهى لملامح المميزة التى كونت السمة المميزة للعاصمة القسطنطينية Constantinople. وعلاوة على ذلك فقد قدمت قطعة العاج هذه الدليل والبرهان على أن فن القسطنطينية لم يكن فناً مختراعاً تماماً كما اعتقد بعض الكتاب حيث ظهرت السمات المنكندرية والأنطاكية والرومانية فيها ولو أن الملامح المميزة لإحداهم كانت أسمى فى بعض النماذج. وبرغم المزج الهائل لهذه التأثيرات التى ظهرت فى غالبية النماذج إلا أن الأسلوب البيزنطى رسخ مع ذلك وازدهر ولهذه الأسباب نتوقع أن تكون

القسطنطينية مركزاً لنحت هذه المجموعة ويحتل أن النحاتين الفعليين قد جاعوا من مراكز مختلفة من سوريا ومن روما.

وهناك بعض قطع العاج الأخرى التي يمكن ضمها إلى القسطنطينية خاصة اللوحة المركبة الموجودة في متحف اللوفر (شكل ٤٢٩) والمعروفة بعاج بارباريني Barberini Ivory وهي تحمل إمبراطوراً يمتطى جواد ربما يكون الإمبراطور أناستاسيوس ومن أسفل مصور مجموعة من البربر وهي ترجع إلى حوالي ٥٠٠م.

ومن القرن السابع وصاعداً كان في القسطنطينية والأقاليم التابعة لها مثل سالونيك ورش كان يتم بها أكثر الأعمال الهامة بينما في هذه الأثناء خضعت الإسكندرية وانطاكية للحكم الإسلامي، كما عانت إيطاليا صعوبات نتيجة هجوم القوط وهذا الحصار الجغرافي للفن صاحبه حصار في الإنتاج وبطل استخدام بعض الأشكال التي كانت شائعة في الفترة المبكرة وأكثر هذه الأشكال الهامة هي Pyxis، أما قطع العاج المركبة فقد صنعت من عدد من اللوحات المنفصلة ثم ركبت معاً وقد أصبحت الإطارات المكونة من الأكانثوس والزهور لكل من المعتاد.

وفي الواقع أصبحت اللوحات الفردية والثلاثية والثلاثية Triptychs-disptych هي الموضوعات الوحيدة التي نحتت لكثافتس وعلى سبيل المثال نتناول قطعة شيقة من العاج موجودة في تريير Trier (شكل ٤٣٠) وهي تصور موكب تسليم أثار وكتب مقدسة إلى كنيسة.

وفي المجال الديني يوجد عدد ليس بالقليل من النماذج الفردية على صناديق مستطيلة الشكل وعلى أبواب وهذه الصناديق المستطيلة الشكل لها أهمية كبيرة ليس فقط لرسوماتها المتنوعة ولكن أيضاً لقيمتها الفنية العالية حيث غالبية الزخارف ذات طابع ديولوي والموضوعات مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية وقد اعتقد في وقت ما أن المجموعة كلها انتجت أثناء فترة تحطيم الصور الدينية ولكن هذا الاعتقاد بعيد الاحتمال لوجود صناديق أخرى ذات موضوعات دينية تكاد تكون متطابقة في الأسلوب الفني المتمثل في وجود الإطار المميز بوجود سلسلة من الورود الصغيرة والموجود في الصناديق النبوية وهذا التطابق يجعلنا نطلق عليها مجموعة صناديق الورود.

إضافة إلى ذلك فإن براعة الأسلوب تكاد تكون شبيهة بالعمل في فنون أخرى خصوصاً فنون التصوير الصغرى التي ترجع إلى القرن التاسع الميلادي مما يجعلنا

نرجع هذه المجموعة إلى القرنين التاسع والعاشر الميلادى وذلك لإتماشى فن العاج فى ذلك الوقت.

والنماذج الأولية عموماً أكثر براعة من النماذج المتأخرة وفيها تسود الموضوعات الدينية المجسمة نوعاً ما مع وجود زخارف دينوية ويرجع إن هذه الصناديق استخدمت كصناديق للزواج، أما تلك التى تحمل موضوعات دينية فقط فكانت تستخدم لوضع أشياء مقدسة خاصة بالكنيسة وقد صنعوا جميعهم تقريباً فى القسطنطينية ويبدو أنها تمثل مجموعة فردية تخص شخصية غنية.

ومن النماذج الأكثر شهرة وجمالاً فى هذه المجموعة صندوق Veroli الموجود فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٣١) ويمكن إرجاعه إلى القرن العاشر الميلادى والنحت فيه بارز والأسلوب متميز وتجد فيه المزج المتوازن بين العناصر المختلفة الذى يظهر بوضوح فى التكوينات وهو محاط بسلسلة من الورود الصغيرة، العمل فى مجمله جيد للغاية.

وهناك صندوق مشابه للصندوق السابق موجود فى متحف Cluny بباريس (شكل ٤٣٢) مصور عليه مناظر متتالية وهما يرجعان إلى نفس الفترة حيث يظهر فى كتابهما خاصية الحافة المكونة من سلسلة من الورود الصغيرة التى نجدها أيضاً فى صندوق موجود فى المتحف الوطنى بفلورنسا (شكل ٤٣٣) ومكونة من أربعة لوحات صغيرة تحمل كل منها على التوالى الجزء صورة ليوحنا المعمدان، القديس يوحنا، السيدة العذراء، السيد المسيح ويفصل بين كل لوحة وأخرى سلسلة طويلة من الورود الصغيرة، والمنظر كله محاط بإطار من نفس الورود وهو متأخر فى التاريخ نوعاً ما عن الصندوق السابق.

أما الصندوق الموجود فى كاتدرائية Troyes (شكل ٤٣٤) فهو مختلف حيث لا يوجد به الحافة الوردية التى شاعت فى الصناديق السابقة والمحتويات جاءت على أسلوب النحت التكرارى نوعاً ما وعلى غطاء الصندوق إثنان من الأباطرة يتناولون الجياد أسلم بواثة مفتوحة لمدينة ومقنة الصندوق عليها منظر صيد الأسد وعلى الجانبين إثنان من الأباطرة مع وجود طيور على الأسلوب الصينى عند النهايتين ويبدو أنها مستوحاة من الطراز الشرقى والجوانب من قطع النسيج. ويوجد إثنان أو ثلاثة من قطع النسيج المشابهة لها واحدة فى Mozac ويظهر فيها إمبراطوراً يتعلى جواداً وقد

اعتقد Garbar أن الصندوق وقطعه النسيج المشابهة لابد وأن ترجع إلى فترة تحطيم الصور الدينية iconoclast ولكن هذا الاحتمال بعيد وعلى كل الأحوال فقد كلما دليل لمدى التأثير الشرقي الذي اخترق الفن في هذا الوقت بدرجة ملحوظة.

وهناك صندوق على الشكل المعتاد محفوظ الآن في Sens له قمة هرمية الشكل ومثبت به حلقات في الجهة المقابلة ويرى Dalton إن هذا الصندوق غربى الصنعة وأنه نحست فسي ورشة غربية قامت بنقل الأفكار الشرقية المسيحية وصاغتها بنظرة ورؤية جديدة، أما عن أسلوبه فهو بيزنطي حيث اجتاحت الأسلوب والتأثير البيزنطي الغرب منذ القرن التاسع وصاعداً وهو يرجع إلى القرن الثاني عشر.

وهناك أيضاً مجموعة أخرى من العاج محددة بشكل عبارة عن أبواب أفيال محفورة وقد ظهر هذا النوع أولاً في فترة تحطيم الصور الدينية Iconoclast وأغلبها يحمل زخارف شرقية مستوحاة من فارس ومناظر تمثل السيرك كما في القطعة المحفورة فسي ألبانيا أو صقلية (شكل ٤٢٥) وبها حيوانات ووحوش والأشكال موضوعة داخل دائرة شبكية وهي ذات تأثير فارسي (شرقي).

وهناك لوحة أخرى مشابهة في الإطار المكون من أبواب أفيال محفورة ولكن الموضوع ديني وليس دنيوي كالسابقة (شكل ٤٣٦) وهي اللوحة الوحيدة ذات الطابع الديني والتي تنتمي لنفس الأسلوب.

أما عن تميز النماذج الإسلامية من النماذج البيزنطية فهذا ليس من السهل حيث يبدو أن القطع نحست في عدد من المراكز لكل العقائد علاوة على إن النماذج الشرقية قد قلست في الغرب وهذا يؤكد حقيقة إن كل هذه النماذج عبارة عن نسخ حيث فيها نوعاً من النمط الإلزامي والنماذج الموجودة بها مناظر دينية كانت مخصصة للاستخدام الكنسي وتلك ذات الزخارف ومناظر الحيوانات كان يقصد بها الصيد أو استخدامها في مجال الصيد.

وعلى كل الأحوال فإن قطع العاج الدينية في تلك الفترة قد أظهرت التفوق والنبوغ البيزنطي الذي وصل إلى قمته أما زخرفته فقد تميزت باللمس المجسم نوعاً ما الذي اتسم بالرشاقة والجمال والتجانس معاً حيث نجد فيه رقة في الحفر وتناسب جميل في الأشكال يوحي بالإحساس العميق الذي يمثّل أجمل قطع الموزايكو والصور

الملونة حتى أنه في احيان كثيرة يصعب تأريخ الصور الملونة عند مقارنتها بقطع العاج والعكس صحيح.

ومن الملامح المميزة فيها هي الصدفة ذات الحجم الطبيعي والتي نصف بالطول على أرضية مستوية وعلى الجانب فوق الرأس كتب بحروف جميلة اسم الشخصية الواقفة وهي تعطي انطباع مذهل بالانقطاع العام عن الحياة وخلق جو روحاني عميق ويبدو أنها كانت ملونة حيث لا تزال آثار الألوان باقية حتى الآن.

ومن الموضوعات الدينية في فن النحت على العاج لوحة رائعة الجمال والدفعة ممثل عليها السيد المسيح والسيدة العذراء ومجموعة من القديسين ومناظر من قصص الإنجيل (شكل ٤٣٧-٤٣٨) أما الخلفية فكانت تزيّد بمناظر تقليدية مثل صليب مبلق من إبطار مكون من أوراق الأكانثوس وهو ما يعرف بصليب النصر وهذه اللوحة موجودة في متحف اللوفر بباريس وأحياناً بصور منظر تنويج المسيح لأحد الأباطرة كما في اللوحة الموجودة بمتحف الفنون الجميلة بموسكو وفيها يظهر المسيح وهو يتوج الإمبراطور قنسطنطين الثالث (شكل ٤٣٩) وهي ترجع إلى ٩٤٤م والصور الرمزية للأشكال هذه تتطابق مع الصور المكونة المعاصرة لها مما يجعل من الصعوبة تأريخ قطع العاج المتأخرة هذه وغالبية هذه الصور الرمزية قد حُفرت في القسطنطينية.

وهناك لوحة أخرى مشابهة لها موجودة في المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٤٠) وتصور تنويج المسيح للإمبراطور رومانوس وزوجته يودوكيا وأحياناً نقترن هذه اللوحة برومانوس الرابع أو الثاني الذي توج في ٥٩٥م وبمقارنة هذه اللوحة بالصور الملونة يكون لقرائنها برومانوس الثاني أكثر احتمالاً وعليه فهي ترجع إلى نفس فترة تنويجة أي ٩٥٩م.

وتتشابه هذه اللوحة مع لوحة رمزية أخرى رائعة diptych توجد في قصر فينيسيا بروما وأخرى بالفايتيكان وجميع هذه اللوحات مصقولة.

مجموعة أخرى تتميز بالأوجه الدائرية وإن كانت الأشكال أقل رشاقة وجمالاً وهي تعرف باسم مجموعة Nicephorus ومن أكثر النماذج بها أهمية قطعة من العاج موجودة في كنيسة القديس فرنسيس في Cortona عليها اسم نيقيفوروس فوكاس (٩٦٣-٩٦٩) وقطعة من العاج عبارة عن لوحة تحمل الجزء العلوي للسيد المسيح (شكل ٤٤١) وموجود في متحف فيكتوريا وألبرت وهي ترجع إلى القرن الثامن

الميلادى وبداية القرن التاسع استناداً على أسلوبها القوى والبارع والتي تمثلها فى الأسلوب اللوحة الموجودة ضمن مجموعة Tyler والتي تحمل الملك ميخائيل (شكل ٤٤٧) والموجود فى متحف بيناكي بأثينا.

قطعة أخرى من العاج موجودة بالقاتيكان تصور ميلاد المسيح بالإضافة إلى عدد آخر من اللوحات التي تمثل السيد المسيح ويمكن إرجاعها إلى الفترات الأولى أو المتأخرة على أساس إتيانها بالثورة والرشاقة والذي نجده فى لوحة فى متحف اللوفر والتي ترجع إلى القرن التاسع وأخرى فى Bodleian (شكل ٤٤٣) وهى تصور المسيح جالساً على العرش وهى متأخرة نوعاً ما عن الموجودة بمتحف اللوفر إلى جانب لوحة ثالثة موجودة فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٤) وترجع إلى القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر وهى تصور يوحنا المعمدانى فى الوسط وفوقه القديس سيقن والقديس فيليب ومن أسفل القديس أندرو والقديس توماس وهى مثال رائع للدقة الشديدة لأفضل عمل متأخر. وهناك لوحة تحمل صورة للقديس يوحنا المعمدانى بكامل طوله (شكل ٤٤٥) موجودة فى متحف ليفربول ولوحة أخرى جميلة تمثل المعزراء بكامل طولها تحمل المسيح وتقف على قاعدة واللوحة محاطة بإطار رائع (شكل ٤٤٦) وهى موجودة فى Utrecht وترجع إلى القرن الحادى عشر وتجمع بين الرقة والرشاقة والجلال والقوة. ويمكن مقارنة هذه للوحة بتمثال للسيدة المعزراء (شكل ٤٤٧) موجود بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن ويعتبر هذا التمثال النموذج الوحيد لأسلوب نحت الوقفة الحرة الإنسيابية على درجة سلم أو قاعدة صغيرة.

ويرجع إلى نفس الفترة أى القرن الحادى عشر عدد من الأوراق التي تحمل صوراً وأشكالاً للقديسين بكامل طولهم فى مجموعات متنوعة منها تلك الموجودة فى متحف درسدن وغيرها فى فيينا وفى فينسيا وكلهم يبدو أنهم من عمل فنان واحد لتشابه الأسلوب فيهم جميعاً.

ومن اللوحات التي تصور مناظر خلفية للأشخاص الفردية المصورة والتي ترجع إلى نفس الفترة أى القرن الحادى عشر تلك الموجودة فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٨) وبها مناظر تصور ميلاد المسيح، رفع لازاروس Lazarus الشهداء فى القبر، الشهداء مع المسيح فى الجنة.

وفى برلين توجد لوحة تصور منظر النجلى (شكل ٤٤٩) وهى ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر.

ومن هنا لوحة فى درسدن تصور لثلاثين من الشهداء مع ألسنتهم موجودة فى برلين أما قطع العاج الأخرى ولتى ترجع إلى هذه الفترة المتأخرة فهى دون المستوى ولا تلفت الانتباه.

ومن اللوحات المتأخرة أيضاً لوحة ممثل عليها الأربعون شهيد (شكل ٤٥٠) وهى محفوظة فى المتحف القومى ببرلين.

بالإضافة إلى العدد الهائل من قطع النحت على العاج السابق ذكرها هناك قطع ترجع إلى الفترات المتأخرة حفرت من مواد أخرى كالخشب والعظم والسبب فى ذلك هو ارتفاع تكاليف العاج التى حالت دون استخدامه ومن أمثلة ذلك لوحة من العظم عليها رسومات هندسية وأشكال الحيوانات وطيور وخاصة الحمامة التى مثلت بكثرة فى الأشكال المسيحية. وهناك مجموعة لا بأس بها موجودة بالمتحف اليونانى والرومانى بالإسكندرية فى صالة الفن القبطى (البيزنطى) هى خير مثال على استخدام العظم كبديل للعاج.

أيضاً استخدم ناب القل البحرى (اللقمة) فى عمل صليبان صغيرة لربط القلائد، وبعد العصر البيزنطى حفر أيضاً نماذج من العظم والخشب الصلب بكميات كبيرة وكانت الموضوعات التى تقارب هذه المواد الجديدة الرسومات والأشكال الصغيرة جداً مثل صليبان صغيرة مرصعة بلقان ومحاطة بإطار معلى وكانت تستخدم لوضعها فوق المذابح فى كل أنحاء اليونان وموسكو والبلقان ورغم جودة ودقة وبراعة هذه الأعمال إلا أنها كانت تعتبر حرفة أكثر منها عملاً فنياً.

من الأعمال الأخرى التى تد من الأهمية النحت على الأحجار الكريمة والجواهر ومن هذه الأحجار Amethyst (وهو حجر كريم أزرق اللون) و Steatite وهو من الأحجار اللينة التى أصبح استخدامها مألوفاً فى القرن الماشر الميلادى ونفذ منه عدد كبير من الأيقونات بالإضافة إلى لوحات صغيرة جداً استخدمت كدلائل أو تعليقات ومعتزها مصنع بطرية للصنب وهى تعتبر نقرة نوعاً ما فى أسلوبها.

ويوجد عدد قليل من الأعمال المنقذة من حجر Steatite يمكن أن تصنف في عداد أفضل قطع العاج والكثير من الأعمال المنحوتة على هذا الحجر كانت تتميز في وقت ما بدقة التنفيذ وذلك بفضل ليونة المادة التي يمكن تشكيلها والحفر عليها.

ومن أقدم وأجمل القطع المنحوتة من هذه المادة رأس صغيرة لإمبراطور موجودة في متحف داهلم Dahlem ببرلين وترجع إلى القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر الذي تصب له لوحة رائعة في غاية البراعة والدقة مصور عليها الملك ميخائيل موجودة في متحف بانديني في Ficsole (شكل ٤٥١) وهي من حجر Steatite الأخضر المطلي بالذهب ويتميز باللحنت المرتفع والأسلوب القوي، وقطعة أخرى جميلة من حجر Steatite وترجع تقريباً إلى نفس الفترة تحمل منظر القديس ثيودوروس ترتيلاوس وهي موجودة في متحف Chersonse. ومن نفس المادة توجد لوحة كبيرة في متحف كاترانية تولينو (شكل ٤٥٢) وهي تمثل الأعياد المقدسة الأثني عشر وترجع إلى القرن الثاني عشر ونفس الموضوع مصور على لوحة موجودة في كنيسة القديس كاهملت في أوشريدا وهي متأخرة عنها قليلاً في التاريخ، ونفس الموضوع مصور على لوحة صغيرة في دير فانتوبيدي على جبل أثوس Athos وترجع على الأرجح إلى المصور الوسطى ومن نفس الدير توجد لوحة رائعة تصور القديس جورج.

وهناك أمثلة أخرى ولكنها ضمن مجموعات خاصة وعامة وليس من السهل الوصول إليها ونذكرها على حدة.

وبالإضافة إلى الخامات والمواد السابقة التي استخدمت في النحت بجانب العاج استخدمت أيضاً اللدائن والمكونات الصناعية المقلدة لحجر Steatite أو بعض الأحجار الأخرى الكريمة مثل حجر اللازورد الذي لحت عليه شكل دقيق للسيد المسيح مع الحروف المطعمة بالذهب وهذه القطعة كانت موجودة في خزنة الراهب دينيس وهي الآن في متحف اللوفر وترجع إلى القرن الحادي عشر وكان من المعتاد حفر الجزء العلوي للسيد المسيح أو السيدة الطراء على الأحجار الكريمة.

أيضاً قطع البلوري الصخري وشكلت منه أبريق وجرار عليها زخارف ورسومات تحمل لشكل حيوانات وطيور غير أنه ليس من السهل تمييز النماذج البيزنطية منها التي صنعت في الولاة المسلمين في مصر الفاطمية.

مراجع الفصل العاشر

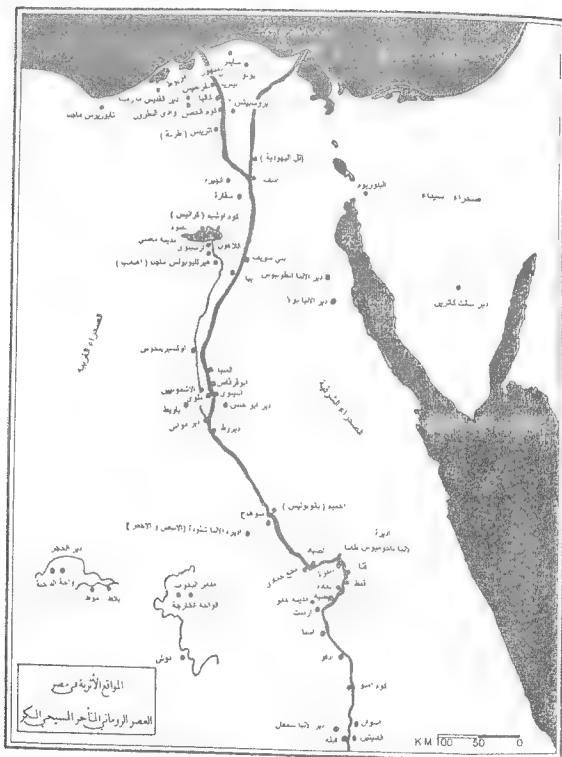
فن النحت على العاج البيزنطي

- Mathews, T.F., The Art of Byzantium, London, 1998.
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- Viaud, G., Magie et coutumes populaires ches les Coptes d'Egypt, Sisteron,(1978) pp.60-68;
- Heijer, J., Miraculous Icons and There Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp 92-95
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- KITZINGER, E., Byzantine Art in the Making (Cambridge, MA, and London: Faber and Faber, 1977)
- LOWDEN J., Early Christian and Byzantine Art (London: Phaidon, 1997)
- MATHEWS, Th. F., The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art (Princeton: Princeton University Press, 1993)
- WEITZMANN, K., (ed.), The Age of Spirituality (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979)
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzanitin, Paris, 1924.
- Catalogue of Carvings in Ivory in the Victoria and Albert Museum, Part I, 1927.

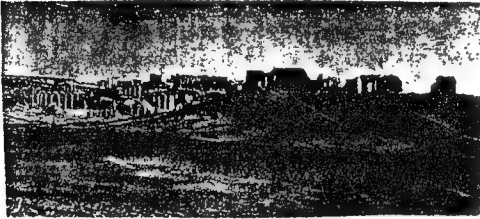
- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- Moray, Early Christian Art, Princeton, 1942.
- Peirce and Tyler, L'Art byzantin, I and II, Paris, 1932 and 1934.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- Rice, D. T., The Art of Byzantium, London, 1959.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York, 1962).
- URE, P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- Volbach, W.F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952.
- Vollbach, S., and Duthuit, Art byzantin, Paris, c. 1932.

الأشكال

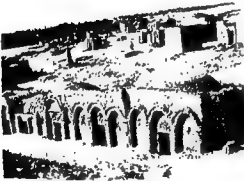




المواقع الأثرية في مصر
العصر الروماني المتأخر المسيحي المبكر



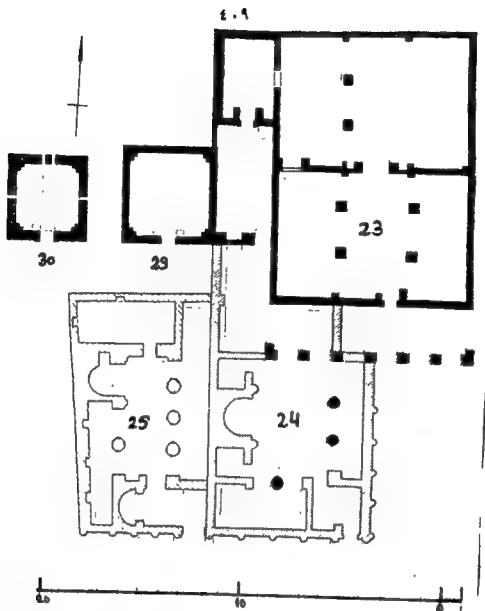
(شكل ١) منظر عام لمقابر البهووات • الواحات الخارجة •
القرنين الرابع والخامس الميلاديين •



(شكل ٣)



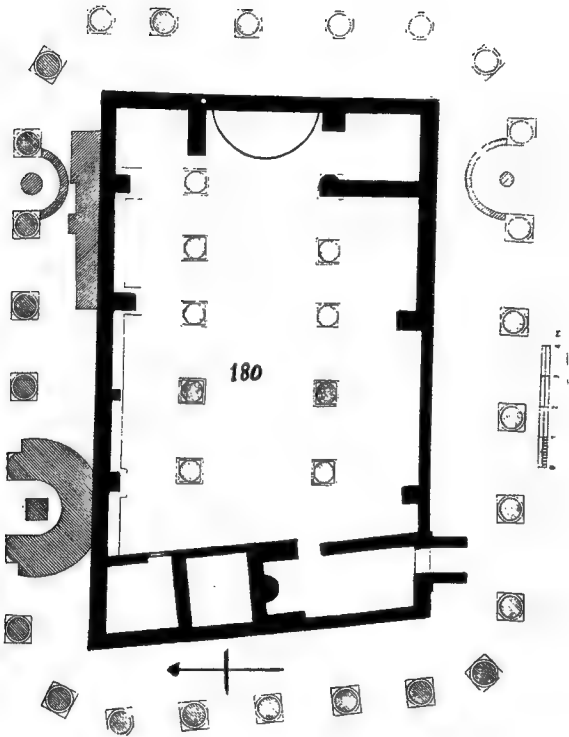
(شكل ٢)



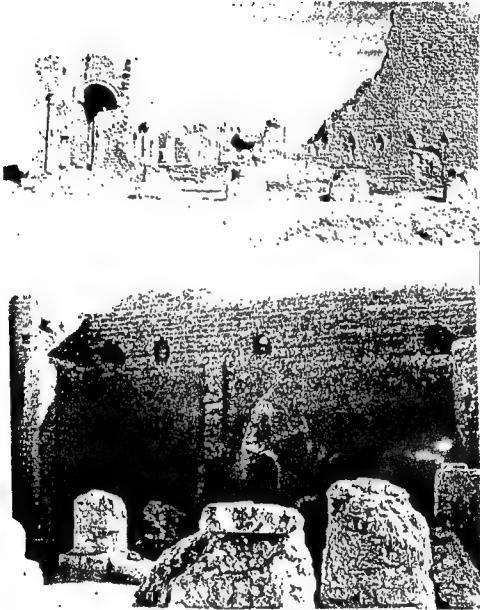
(شكل ٥) تخطيط للمجرات الثلاثة ٧٥، ٧٤، ٧٣ من مقابر البجوات .



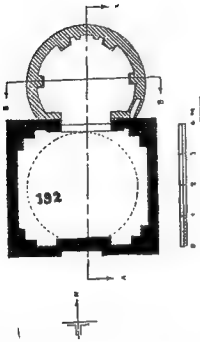
(شكل ٦) واجهة التمسبة (المجرات ٧٥، ٧٤) - البجوات .



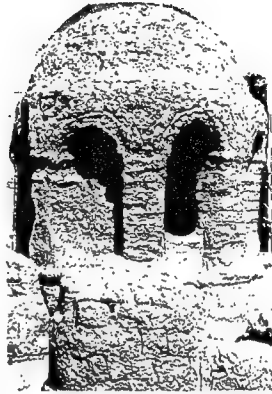
(شكل ٧) تخطيط الحجرة رقم ١٨٠ التي تحولت من مقبرة إلى كنيسة في البجوات.



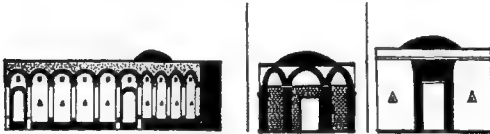
(شكل ٨) منظر عام للمجرة رقم ١٨٠ من الخارج والدخل .



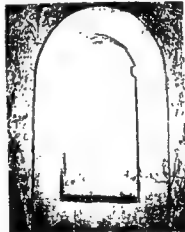
(شكل ١٠) المقبرة الدائرية ٥٥٧.٥٢ رقم ١٧٨ بالجوات .



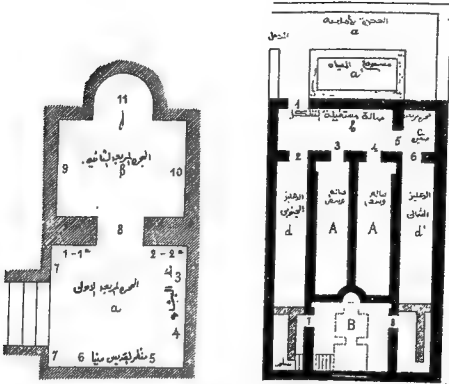
(شكل ١١) المقبرة رقم ١٩٢ بعد التتطيل .



(شكل ١١) نماذج لأشكال الصخرة الخارجية بمقابر الجوات .



(شكل ١٢) حنية أضيفت في القبرة رقم ٣٠ بالجوات .



(شكل ١٣) المبنى الطوي في كوم أبو جرجا
(شكل ١٤) المبنى السفلي في كوم أبو جرجا .
القرن السادس - غرب الاسكندرية .



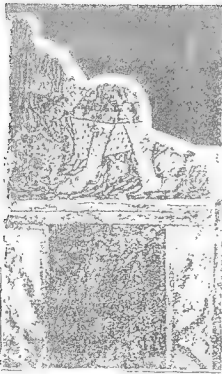
(شكل ١٥) منظر حدائق الجنة في حنية كوم أبو جرجا .



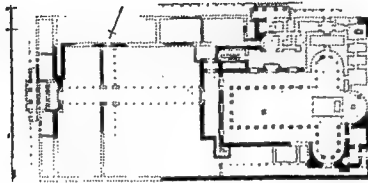
(شكل ١٦) منظر المسيح في كوم أبو جرجا .



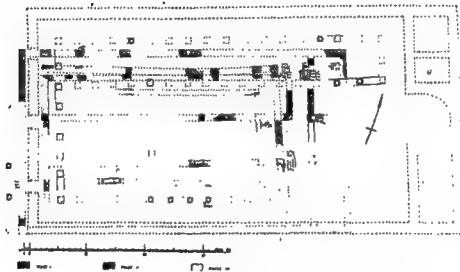
(شكل ١٧) منظر البشارة في كوم أبو جرجا .



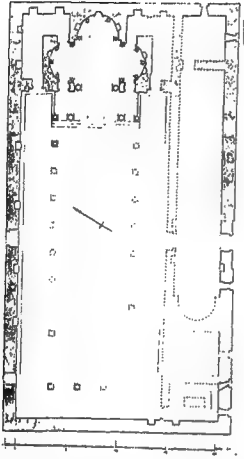
(شكل ١٨) منظر القديس أبو مينا بين
الجملين • كوم أبو جرجا .



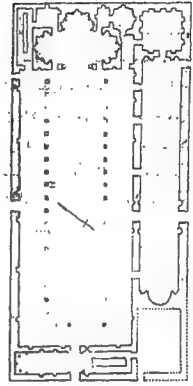
(شكل ١٩) الكنيسة الكبرى في قسطنطينية (القسطنطينية)



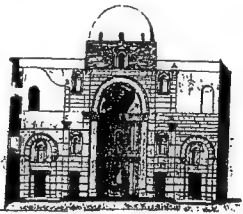
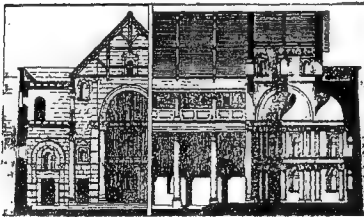
(شكل ٢٠) كنيسة دير البعلبكي (طابنا) في القلعة



(شكل ٢٢) تخطيط كنيسة الألبا شلودة
المعروفة بالدير الأبيض (سوهاج)

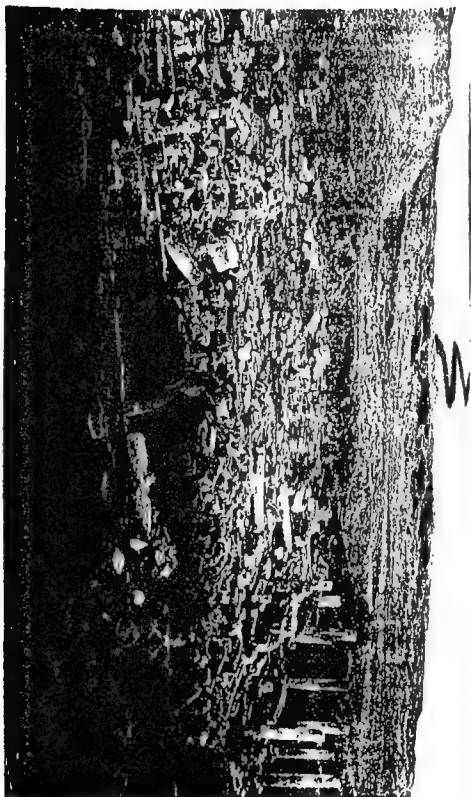


(شكل ٢١) تخطيط كنيسة الألبا بشوى
المعروفة بالدير الأحمر (سوهاج)



(شكل ٢٣) الواجهات المخططة لتكناس أديرة سوهاج .

(پیشہ ۱۰۰) تین اکیڑا لڑکا • اکیڑا تین لڑکائی و لڑکائی

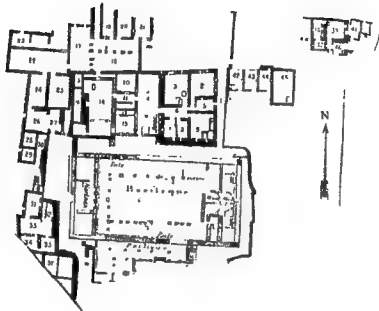




(شكل ٢٥) القلعة في يروشليم - القرنين الخامس والسادس.



(شكل ١٦) حوريات القدم واليد في مصر العليا - القرنين الخامس والسادس



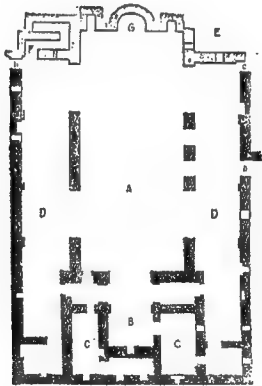
(شكل ٢٧) مخطط للبازيلكا و القلايات في دير الأنبا



(شكل ٢٨) الحجرة ٤٠ بعد التفتيش في دير الأنبا أرميا - القرنين الخامس والسادس -



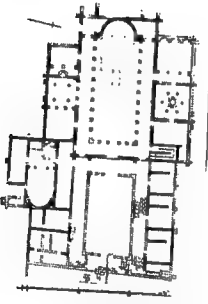
(شكل ٢٩) حنية الحجر ٤٠ بعد التمثيل في دير الألبا أرميا - القرنين الخامس والسادس.



(٣٠) تخطيط إيوان يوكا دير القديس سمعان - أسوان - القرن السادس.



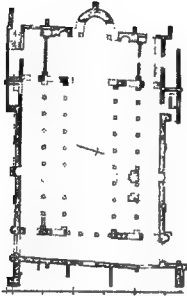
(شكل ٣١) مخطط عام لمنطقة دير أبو مينا قرب الإسكندرية •



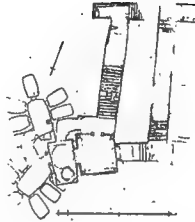
(شكل ٣٣) البازيليكا الشمالية (أبو مينا)



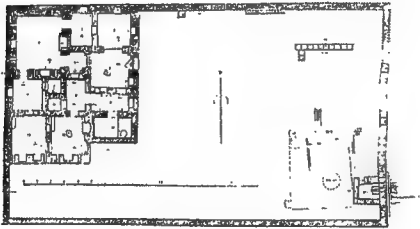
(شكل ٣٢) القنيسة الشرقية (أبو مينا)



(شكل ٣٥) كنيسة العذراء . القرن الخامس .



(شكل ٣٤) مبلن القديس أبو ميثا . القرن السادس .

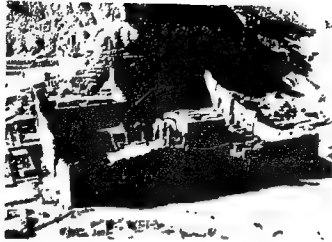


(شكل ٣٦) الحجرة رقم ٦ من كاتوليكوم ٢١٩ .



(شكل ٣٧) أربع مومياءات عثر عليها في أتلنض بالقرب البحري أثناء اكتشاف معهد خنثيسوت
القرنين الثالث والرابع





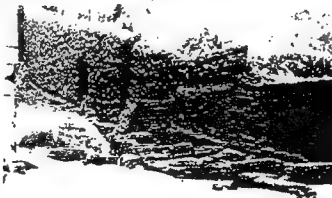
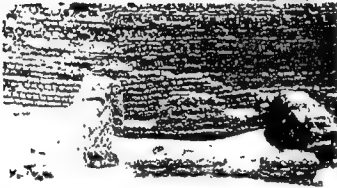
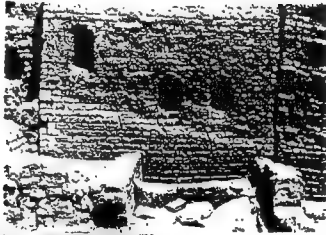
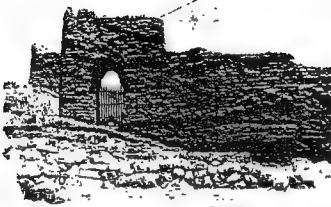
(شكل ٣٨)

منظر عام لعمد دير المدينة والصور المسيحية والمجرات المتناثرة حول العمدة

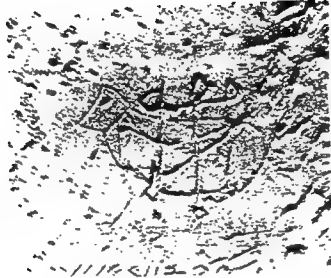


(شكل ٣٩)

منظر عام لعمد دير المدينة والجانب الغربي من العمدة (دير المدينة)

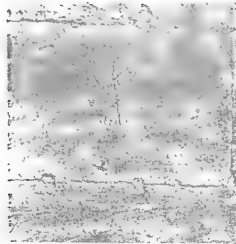


(شكلاً ١٠) منظر عام للموقع المسيحي في دير المدينة والتعديلات المصيرية في القاعات.



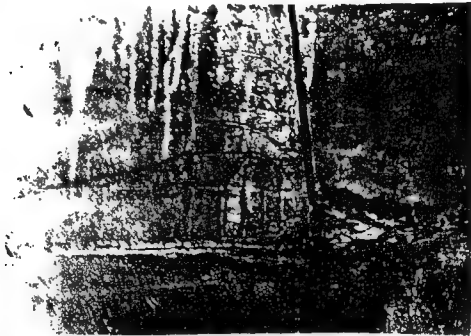
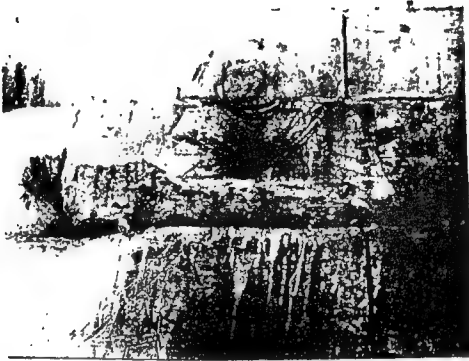
(شكل ٤١)

طغرا السيدة العذراء وتشكيل على نمط البقرة حثّور المعبودة الرئيسية في معبد دير المدينة وهو نموذج مبرّعن مفهوم الانتقاء على جدران المعبد.



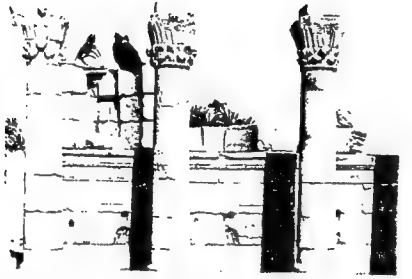
(شكل ٤٢)

رخفة نباتية على جدران المعبد الخارجية يمثل (المسيح والمؤمنين)



(شكل ٤٣)

نموذج نحى بلزر على المدخل الخاص بالصور المؤدى للمعبد، وعليه صورة لفارس مسيحي
بملايين رومانية ويمسك في يده سيف بنهايته صليب ، منفذ بحجم كبير ،

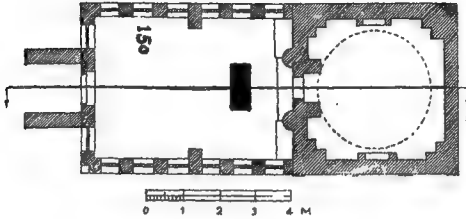


المقصورة المسيحية ذات الثلاث حنايا والأعمدة الكورنثية ، تقع بين المعبد والكنيسة (معبد دندره)
القرن الخامس. (شكل ٤٤)



(شكل ٤٥)

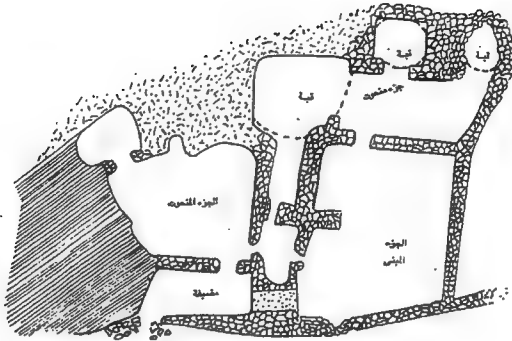
حنيه لمعبد دندره بدخلها دائرة متقلبة تمثل مفهوم الاول ، لآخر وبدخلها صليب، كما نلاحظ
الزخارف النباتية المزخرفة حول الأتريز العريض للحصن معبد دندره .



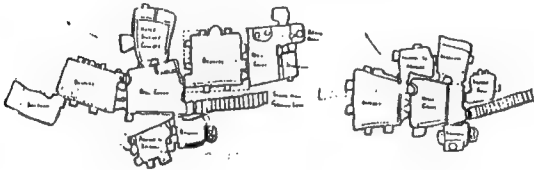
(شكل ٤٦) المقبرة رقم ١٥٠ التي عدلت إلى كنيسة عثر في لواءها الخارجي على يد
 به مجموعة من جثث الشهداء . منتصف القرن الثالث الميلادي .



(شكل ٤٧) حنية (تعديل معماري) للطغوس الجنائزية في الحجر رقم ١٥٠ .

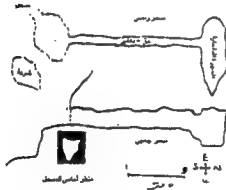


(شكل ٢٨) مغارة وادي عربة بالبحر الأحمر ، دير الألبا التونينوس .

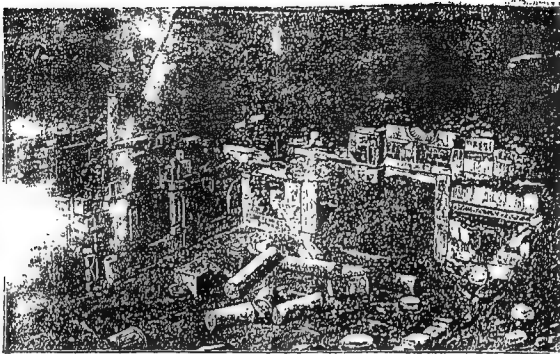


(شكل ٢٩) مقطع مغارة لجمع حامد السعيد غرب أستا .

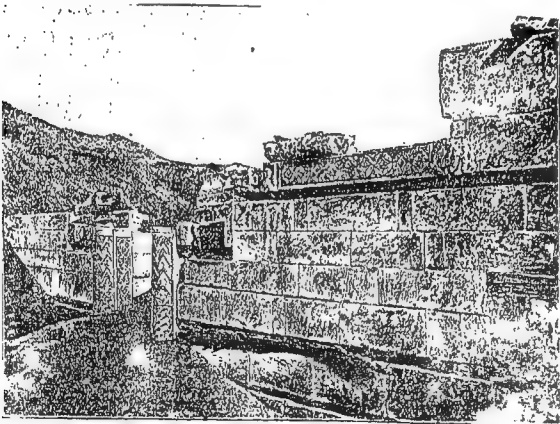
مغارة الألبا التونينوس



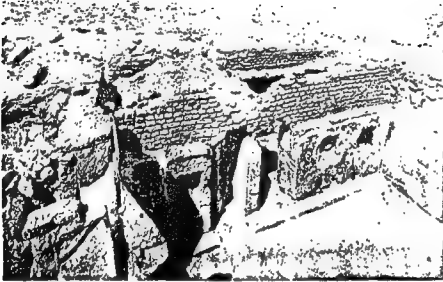
(شكل ٣٠) مغارة ألبا التونينوس ، البحر الأحمر .



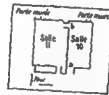
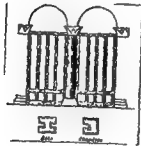
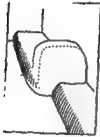
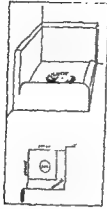
(شكل ٥٣) حطائر الجزء الشمالي للمباني الأثرية في دير القديس باولوس • باويط • القرنين الخامس والثامن •



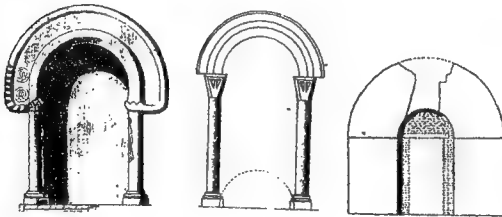
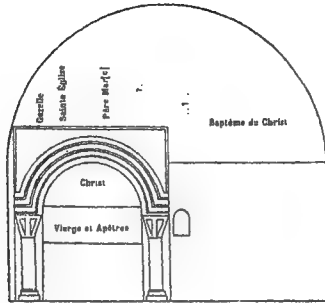
• باويط • القرنين الخامس والثامن • (مسح ٥٤) الحائط الغربي من البازيليكا في دير القديس باولوس •



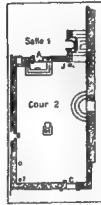
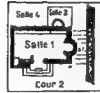
(شكل ٥٥) جالب من كنائس الرهبان في دير القديس يوحنا . باويط . القرنين السادس والثامن .



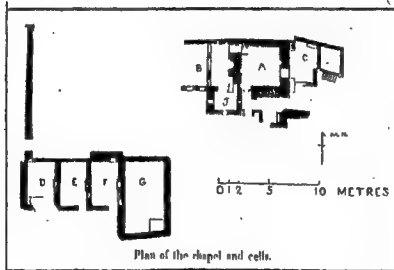
(شكل ٥٦): تطور معونات القلايات من الداخل • في دير القديس ابولو • باويط • القرنين السادس والثامن •



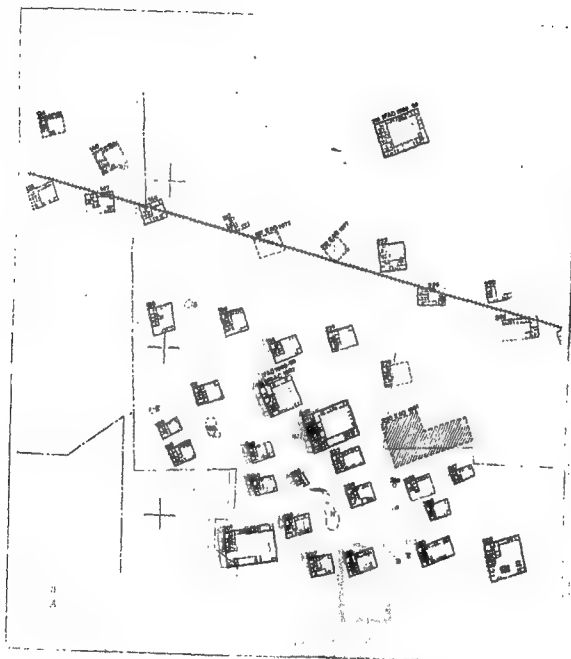
(شكل ٥٧) نماذج تخطيطية لتطور الحنايا في تخطيطات دير القديس ابولو . باويط
القرنين السادس والثامن .



(شكل ٥٨) تطور القاعات في دير القديس ايوللو . باويط . القرنين السادس والثامن .

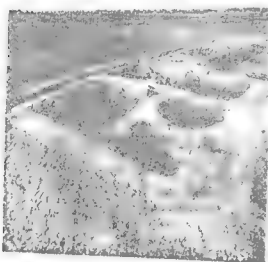
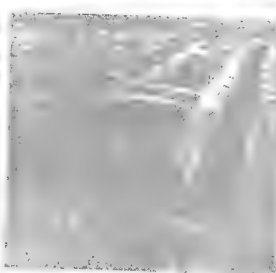
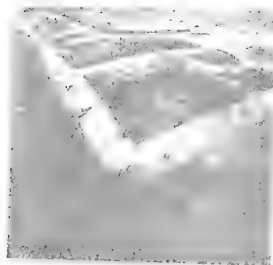
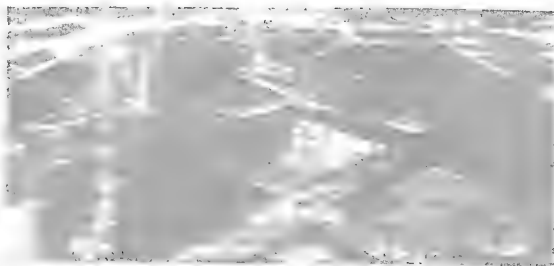


(شكل ٥٩) تطور القاعات في دير الأقباط ارميا بفسطاطة .

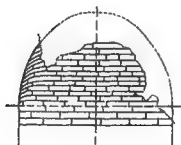
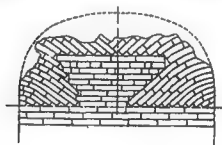
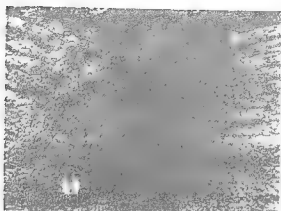


3
A

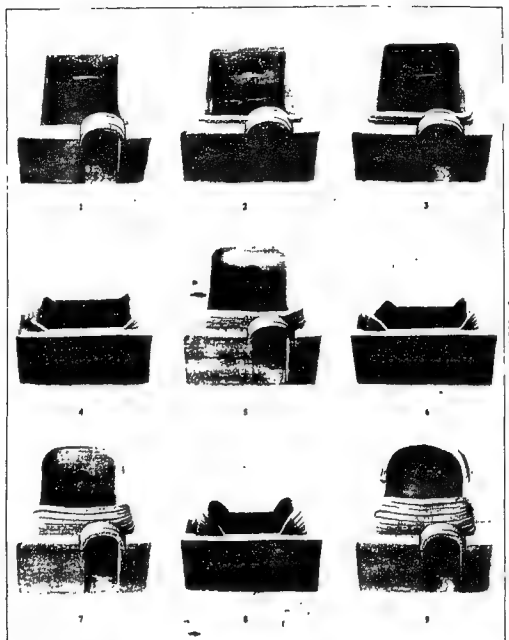
(٦٠٠٠)



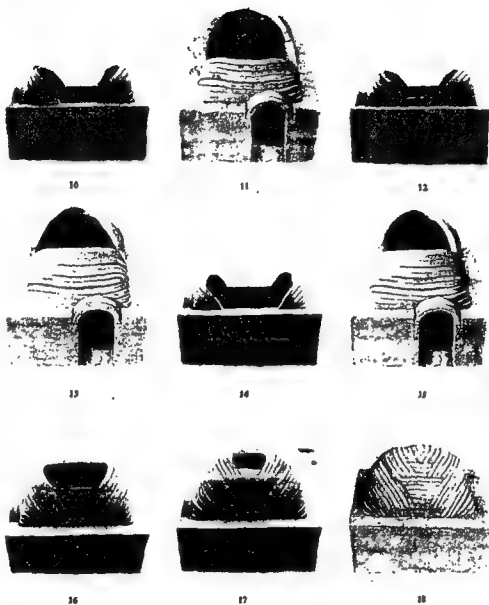
(شکل ۶۱)



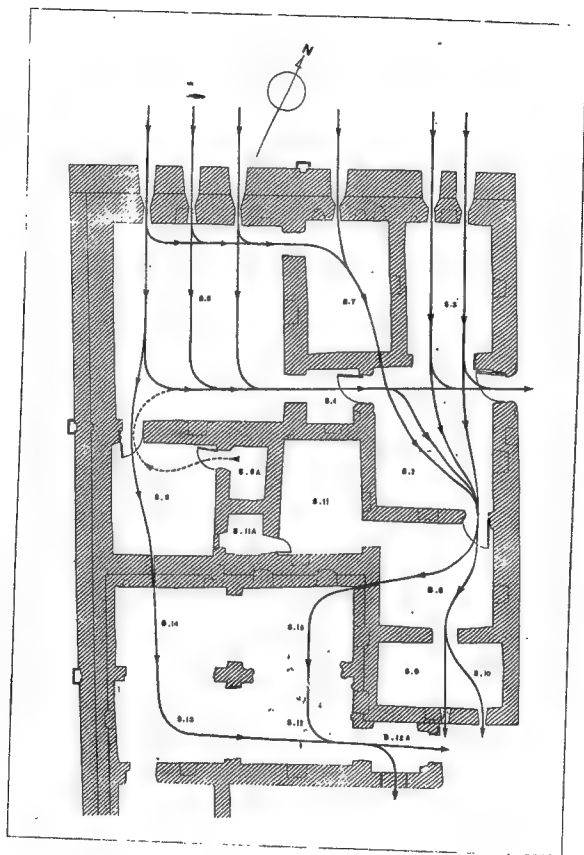
(شکل ۶۲)



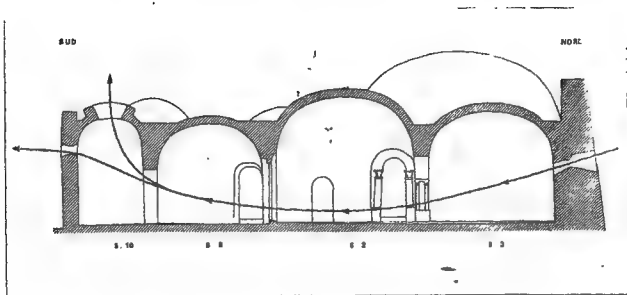
(شكل ٦٣)



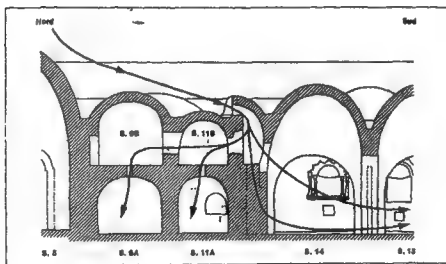
(شكل ٦٤)



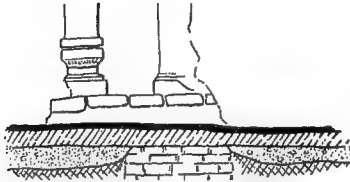
(شكل ٦٥)



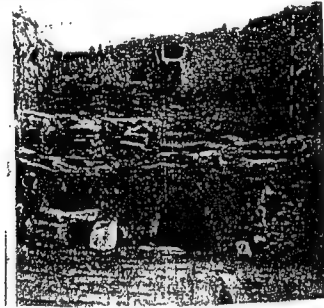
(شکل ۶۶)



(شکل ۶۷)



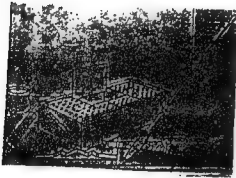
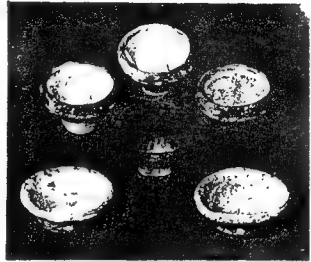
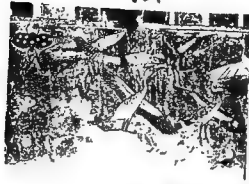
(شكل ٦٨) تمغلب الأبنية في كالها من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادي .



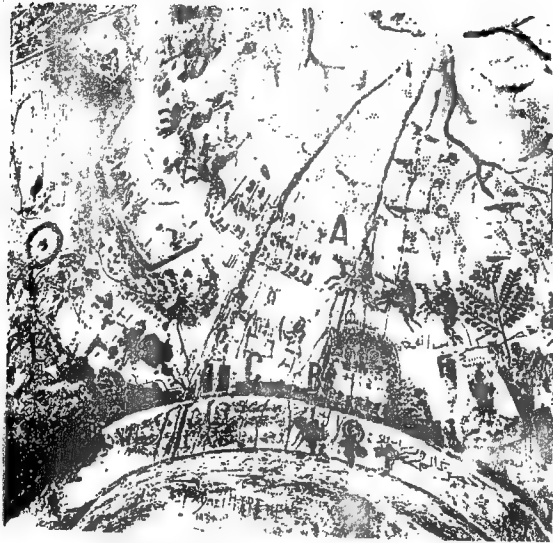
(شكل ٦٩) إحدى القاعات في كالها .



(شكل ٧٠) مدخل إحدى القاعات في كالها .



(شكل ٧١) الفروسة المصرية القديم و مجموعة أدوات صناعة الفروسة
في العصر الروماني في مصر.



(شكل ٧٢) تصوير جدارى (فرسك) مئذنة الفروج واليهودات - القرنين الثالث والرابع الميلاديين •

مطردة الفرعون والهنود المصوبين بالفرج •

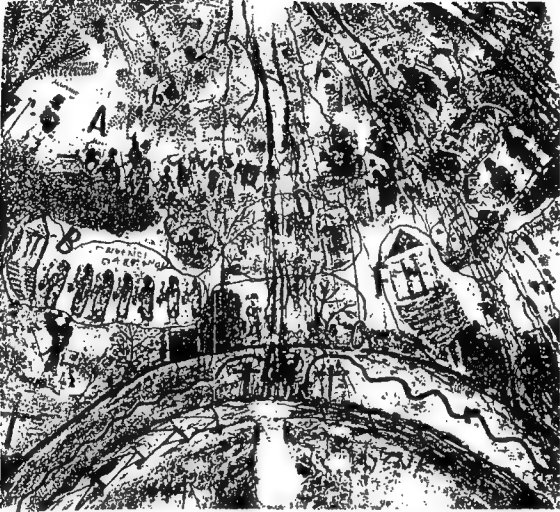
المبرانيون الثلاثة فى النار •

تطهير النحاس لشمع •

الناس يوتان والتوت •

روبيكا وهد تنس ليراهيم •

الناس داليل فى جيب الأسود •



(شكل ٧٧) تصوير جداري (الرسم) مقبرة الخروج بالهجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلاديين .

قوم موسى وهرون إلى سيناء

الطاري المسبح أمام مبلى اورشليم

الكهنة تكلا

الراعي المصالح

عذاب القديس ايوب

القديس ارعما أمام اورشليم

اضحية ابراهيم بانه اسحق



(شكل ٧٤) تصوير جداري (أرويسك) مقبرة الخروج بالبحيرات - القرنين الثالث والرابع الميلادي .

وصول موسى إلى ميني اورشليم

ميني اورشليم

النبي نوح والملاك

آدم وحواء والخروج من الجنة

النبي ارميا وعشار بيت المقدس



(شكل ٧٨) للذي موسى أمام مبنى اورشليم - مقبرة الخروج باليهودات - القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٨٠) السيدة موسونة

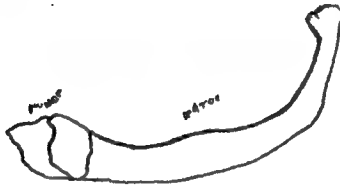
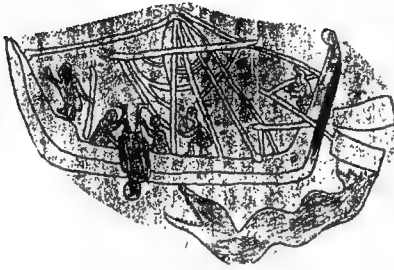


(٧٩) للذي موسى أمام الشجرة المباركة



(شكل ٨١)

تصوير جداري (الرومك) ليمض السفن الرمزية - اليهودات .



(شكل ٨٢) قنبر بولان والحوت في ثلاثة منظر . مقبرة الخروج بالبحر . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٨٣) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبحوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادى .

مناظر مختلفة لأشكال آدمية محددة وبصورة تجريدية لمجموعة من أنبياء العهد القديم المعبرة عن الخلاص فى اليهودية ، وطبقت فى المسيحية المبكرة فى مصر، المقبرة رقم (٣٠) البجوات القرن الثالث.

أ- الراعى الصالح ب- العبرانيون الثلاثة فى النار ، ج- القديسة تكلا، د- سارة زوجة النبى ابراهيم تتضرع ، هـ- للنبي دانيال يتضرع فى جب الاسود ، و- آدم وحواء قبل الخروج من الجنة.



(شكل ٨٤) تصوير على السقف (أريستو) - مقبرة السلام بالبهجات - القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٥) للهي نوح و الفلك - مقبرة السلام بالبهجات - القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٦) أم وحواء والحية . مقبرة السلام بالهجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٧) أضحية للنبي إبراهيم . مقبرة السلام بالهجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٨) رمزية العدالة • مقبرة السلام بالبيجوات •
القرنين الرابع والخامس الميلادي •



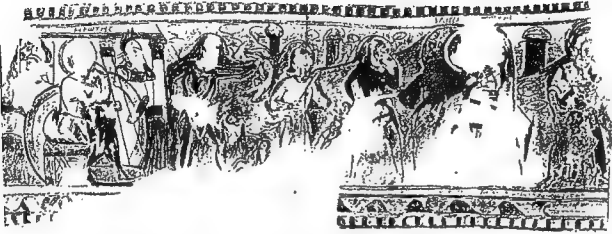
(شكل ٨٩) رمزية السلام • مقبرة السلام بالبيجوات • القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٩٠) رمزية بشارة الطراز • مقبرة السلام بالبحجوات • القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٩١) الرسول بولس والقديسة تولا • مقبرة السلام بالبحجوات • القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٩٢) مذبحة الأطفال • هيرودس يأمر بقتل الأطفال • الجنود الرومان يقتلون الأطفال دون المستنين
دور أبو حنن • القرن السادس •



(شكل ٩٣) رحلة العائلة المقدسة إلى مصر • زكريا في الهيكل • حلم يوسف • بداية الرحلة •
دور أبو حنن • القرن السادس •



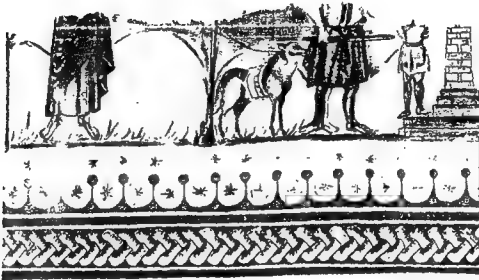
(شكل ٩٤) معجزة عرس ثلثا الجليل وتحويل الماء إلى الخمر • دير أبو حنن • القرن السادس •



(شكل ٩٥) معجزة إنسانة لعازر من الموت • دير أبو حنن • القرن السادس •



(شكل ٩٦) الكهنة إرميا • دير إرميا • سفرة • القرن السادس •



(شكل ٩٧) انصحية إبراهيم • دير ارميا • مطقوة • القرن السادس •



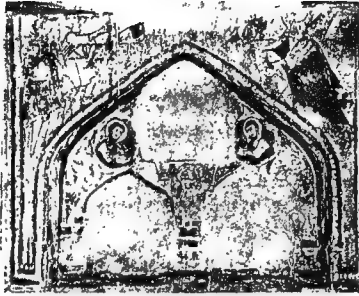
(شكل ٩٨) منظر القوية تحت أقدام القديسين الأولاد • دير ارميا • مطقوة • القرن السادس •



(شكل ١٩) الصيرانيون الثلاثة في القلار والملائكة الخماسي لهم • دير لورميا • سقارة • القرن السادس •



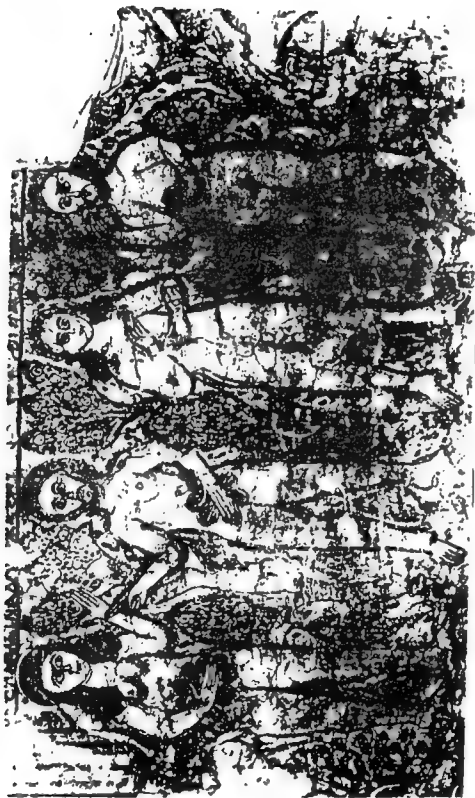
(شكل ١٠٠) الصيرانيون في القلار • دير القديس أبوللو • باويرط • القرن الثامن •



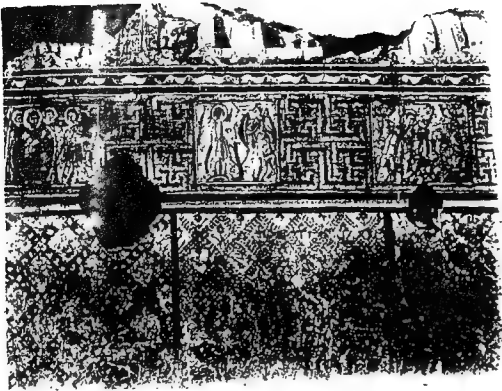
(شكل ١٠١) ذبيحة النبي إبراهيم • دير أبو مقتر • وادي الطرون •



(شكل ١٠٢) يفتاح (اليهودي) • ونبج هنته • دير أليفا قنطونوس بالبحر الأحمر • القرنين السابع والثامن •



(شكل ١٠٣) كسوة جاري لفصة أم وهراء . كنيسة أم جريجك . القوم القرن الخامس . فندك القبطي .



(شكل ١٠٤) تصوير جداري في إحدى القاعات بدير القديس باولس . باويط . جانب من حياة النبي داود .
لقرنين المباس والصابع .



(شكل ١٠٥) النبي داود والملائكة شاول . تصوير جداري في إحدى القاعات بدير القديس باولس . باويط



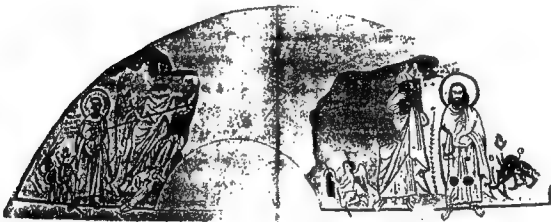
(شكل ١٠٦) قبة داود بواجهة جوارث قلعة القسطنطين . تصوير جداري في إحدى الفخايات بدير القديس ابولو . باويط



(شكل ١٠٧) داود يقضي على جوارث . تصوير جداري في إحدى الفخايات بدير القديس ابولو . باويط .



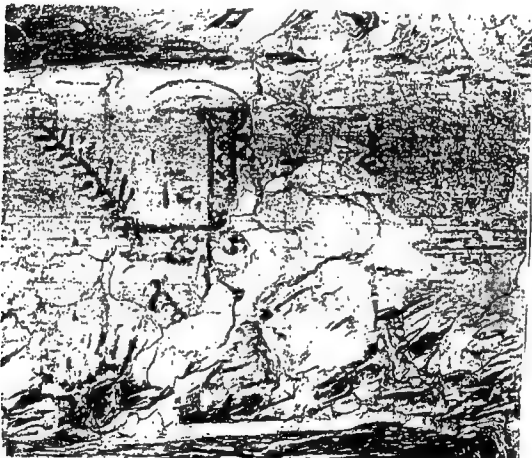
(شكل ١٠٨) الملك داود على العرش، تصوير جداري القرن الثامن، دير القديس أبوللو، باويط.



(شكل ١٠٩) تزيين الأضرار في الجحيم، تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس أبوللو، باويط.



(شكل ١١٠) الجزء السفلي من تصوير جداري للكليس أبو ميلان - بلويط - القرن الثامن



(شكل ١١١) منظر جداري لصليب مزين بخصن الزيتون - غثر عليها مصورا في مقبرة الرافد (رقم ٥٣) طيبة - وهي الملكات



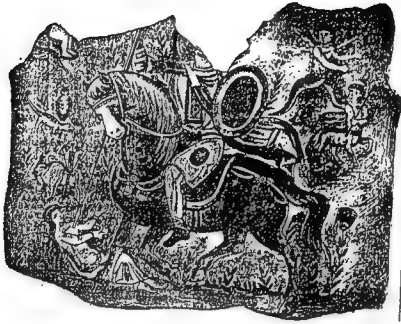
(شكل ١١٢) نماذج مصورة لهدايا القديسين والرهبان في القرنين السادس وحتى الثامن الميلادي . باويط .



(شكل ١١٣) منظر الملك ميخائيل أمشورة الغفرام • كوم أبو جرجا • القرن السادس •



(شكل ١١٤) القديس القارس فيوينا آتوت ، تصوير جداري في إحدى الكنائس بدو القديس بولس • بلوط •



(شكل ١١٥) تصوير جناري للكنيس سينسيوس ومقتل الياسيدريا في إحدى الكلايكات بدير القديس أبوللو • باويط



(شكل ١١٦) منظر تعميد المسيح في نهر الأردن بدير القديس يهوذا • باويط •



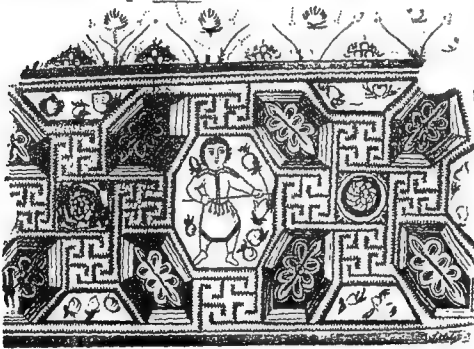
(شكل ١١٧) تعميد المسيح في المجرة رقم ٣٠ بدير القديس يهوذا • باويط •



(شكلا ١١٨) نماذج لصخور الملائكة والقيسين بدير القديس أبوللو . باويط



(شكل ١١٩) نقوش رهبانية إحدى السفن رمز الخلاص في العبادة رقم ٣٠ بالبيوت



(شكل ١٢٠) زخارف جدارية من دير القديس بولس . بلوط .



(شكل ١٢١) تصوير جداري (بالأسلوب الشعبي) لبعض الرهبان بدير القديس بولس . بلوط .



(شكل ١٢٢) تجسيد الفضائل بواسطة الملائكة تصوير جداري في إحدى القاعات بدير القديس أبوللو . باويط .



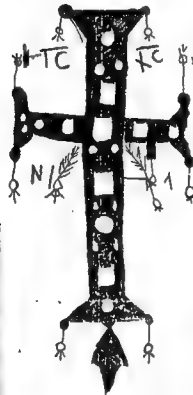
(شكل ١٢٣) تجسيد الفضائل في شكل ميداليات حول الحنية تصوير جداري في إحدى القاعات بدير القديس أبوللو . باويط .



(شكل ١٢٤) تشخيص الكنيسة تصوير جداري في إحدى القاعات بدير القديس أبوللو . باويط .

ΠΙΤΗΝ ΕΡ
' / /

СТАВ РОС ХРИСТИА НОС



(شكل ١٢٥)

زخارف جناريه صليبان ونقوش قبطية
القرن السادس • ثلاثيات كاليا •



(شكل ١٢٧) صورة للسيد المسيح قاهر الشر
في مقبرة كرموز •



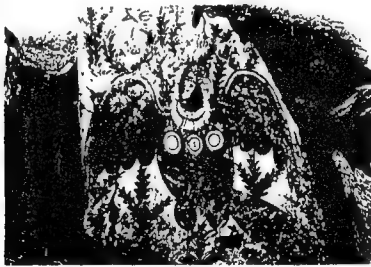
(شكل ١٢٦) تشخيص الصلاة في مقبرة السلام في البجوات •
القرنين الرابع والخامس •



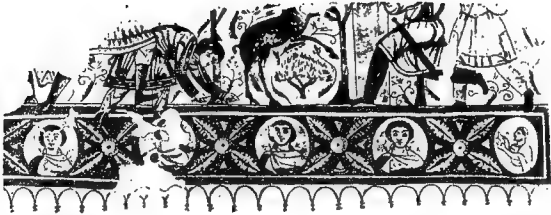
(شكل ١٢٨) صورة النبي دانيال دير القديس ايملاو . باويط - الحجرة ١٢



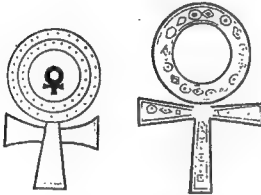
(شكل ١٢٩) منظر للتمسك السكندري (حورس - المسيح) إحدى حجرات القديس أبوللو - باويط - القرن السادس .



(شكل ١٣٠) منظر التمسك حورس المنقش أو القام من السماء - أبوللو - باويط - القرن السادس .



(شكل ١٣١) منظر لصعد الأسود - تصوير جداري - دير القديس أبوللو - هاويط .



(شكل ١٣٣)

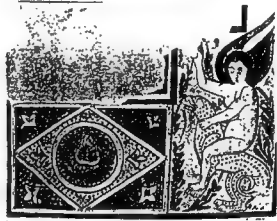
صليب غنخ - دير القديس أبوللو - القرن السادس .



(شكل ١٣٢) نماذج من أشكال الصليبان

في العجوة رقم ٣٠ بالهجوات

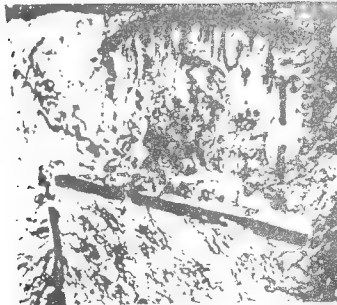
القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٣٤) منظر لايروس فوق حيوان خرافي براقبة شهيد .

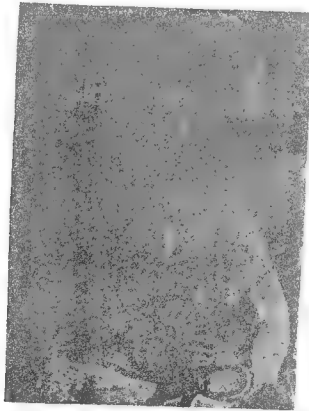


(شكل ١٣٥) تصوير جداري في مقبرة الوردبان بالإسكندرية
المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية - القرنين الثالث والرابع الميلاديين .
(الراعي الصالح ، النبي يوشنا والحوت) منظر رعوي ريفي .





(شكل ١٣٦)
زخارف للحنيا المصرية . القرن السادس .



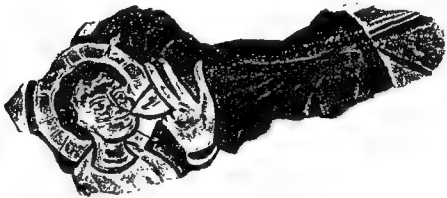
(شكل ٧١٢) صورة إلهة مريضة حورس (مظهر أم الإله)
كراتيس . القرن الثالث الميلادي .



(شكل ١٣٨) حنية تصور السيدة الغراء والطفل المسيح في دير ارميا . سفارة . حجرة A
القرنين الخامس والستين الميلاديين.



(شكل ٢١٤) حنية تصور السيدة الغراء والطفل المسيح في دير ارميا . سفارة . حجرة ١٧٢٥
القرنين الخامس والستين الميلاديين.



(شكل ١٤٠) حنية السيدة الطراء أم الإله والمسيح الطفل . باويط - حجرة ٤ . القرن الثامن .



(شكل ١٤١) منظر السيدة العذراء بين ملكين وثلاثين من القديسين . حجرة ١٧١٩ .
دير الأنبا أنرميا . سلطنة - القرن السادس .



(شكل ١٤٢) منظر السيدة العذراء بين اثنين من القديسين . حجرة ٣ .
دير القديس أبوللو . منتصف القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٤٣) حنانيا حنن والدة الإله حجرة ٢٨ - بلوط - نهاية القرن السابع الميلادي .



(شكل ١٤١) حنية حضن الإله (الأب) حجرة ١٧ دير القديس أبوللو . باويط . القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٤٥) حجرة جدارية من كنيسة فرس بالكلية تمثل السيدة الطراز وأحد القديسين القرن الثامن .



(شكل ١٤٦) صورة حضن الإله . دير القديس أنطونيوس .



(شكل ١٤٧) صورة حضن الإله . الدير الأبيض .



(شكل ١٤٨) صورة بشارة السيدة الطراء (لثوثوكس) دير المروان . القرنين التاسع والعاشر الميلاديين .



(شكل ١٤٩) السيد المسيح لحظة التجلي على العرش الإلهي (طبقاً لرؤية حزقيال النبي) (برجوارده الحيوانات المنجسة).
القرن الثامن . بلوط .



(شكل ١٥٠) حنية السيد المسيح (المباركة) بحجرة ٧٠٩ . أرميا . سفرة . للقرن السادس الميلادي .



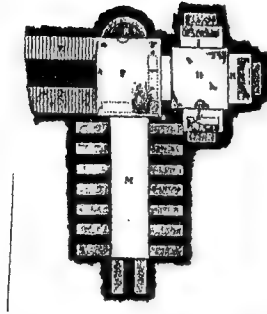
(شكل ١٥١) صورة السيد المسيح في حلية من كالنيا - القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٥٢) السيد المسيح ورمزية العمل في دير أبوللو في باويط - القرن السابع والثامن الميلادي .



(شكل ١٥٣) القديس زكريا في دير أبوللو في باويط - القرن السابع والثامن الميلادي .



(شكل ١٥٤) تخطيط لمقبرة كرموز بالإنكليزية . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٥٥)
معجزات السيد المسيح الثلاثة في حنية المقبرة
(معجزة هرمس قنات الجليل ، معجزة الغذاء المبارك ، معجزة الظهور الإلهي)
مقبرة كرموز بالإنكليزية . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٥٦) وجه سيدة على قطعة نسيج من الكتان والصوف . القرن الثالث والرابع الميلاديين . متحف القنون بمشيغان .



(شكل ١٥٧) وجه سيدة على قطعة نسيج من الصوف والكتان من القرن الرابع .
متحف بيناكي بالثينا .



(شكل ١٥٨) قطعة نسيج من أكتيوي داخل ميدالية في الوسط تمثل السيدة المتولدة ويحيط بها في الأركان الأربعة الموريات فوق حيوانات غرائبية من القرن السادس .



(شكل ١٥٩) قطعة نسيج من أخميم تصور جزءا تصليا لرجل حول رأسه هالة (قدوس) من القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٦٠) قطعة نسيج من لفيف تمثل الإله ديونيسوس في بورتريه مربع وحول رأسه حلة وتحيط به مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية. القرن الرابع الميلادي.



(شكل ١٦٢) وجه سيده في وضع الرأس من القرن السادس والسابع الميلاديين.



(شكل ١٦١) بورتريه لسيده من ملوي. القرن السادس والسابع للميلاديين.



(شكل ١٦٣) بورتريه لرجل يحتدل أن يكون شبيها حول رأسه حلة . القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٦٤) صورة نصليحة لرجل يحتدل أن يكون واقفا دلالا هيكل . القرن الرابع الميلادي .



(شكل ١٦٥) منظر لرافصة على قطعة نسج جزء من كان . متحف بينكي ، أثينا . القرن الرابع .



(شكل ١٦٦) وجه للإله ديونيسوس بالنسج الذهبي على أرضية بنية اللون
يوضح التضاؤل اللوني في لون الزخارف النسيجية . القرنين الثالث والرابع الميلادين .



(شكل ١٦٧) قطعة نسيج تصور الإله بان والإله بالغوس اله الشمس. القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٨) قطعة نسيج من كتان ربما تمثل الراعي لورليوس المعازف وأمامه الرعية . أواخر القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٩) قطعة نسيج توضح التضاد اللوني بين الفلاح والدكن تمثل اوروبا وسط حافة القرن الرابع. حطمت موسكو .



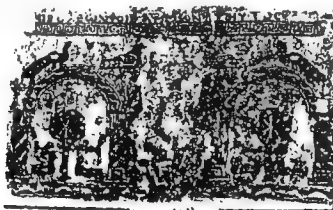
(شكل ١٧٠) قطعة نسيج توضح إحدى الحوريات باللون الفلاح دليل أرضية من اللون الكحلي الدكن تمسك بيدها كأساً من الفبيذ . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧١) قطعة تسيج كتان أدونيس في زي سيد وإلهة أدونيس. القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٢) قطعة مسيحية من كوم الشيوخ عباد (الكنوي) تمثل فيلوس وأخته في الوسط ممثلة لصل الربيع وحولها ثلاثة تمثالين ينتمي القصور. القرن الثالث والرابع الميلادين -



(شکل ۱۷۳)

القطعة تتكون من كتلتان متوازيتي المساحة (مستطويان غير متطابقين)، تشكل مساحة من الزورور الهندسية -
 مساحة متساوية مع المساحة بين المستطويين والزاوية الشكل من الزورور الهندسية عند
 مركز كتلة كل منهما (مجدولة)، المستطويين (أول مستطويين)، أي: القطعة هي شرط خلق
 من زوج المستطويين الهندسيين. وهناك ثابت للقطعة الهندسية، يلاحظ توسط مساحة سطح
 المستطويين الأكبر من مساحة سطح الزورور، وفي الزورور، هناك ثابت المساحة الشكل من الزورور 2π مساحة
 المساحة الزوروية، لا تملك مساحتها مساحة مستطويين المتماثلين
 المساحة الهندسية
 الزورور لا مع



(شكل ١٧٤) قطعة لسروج من ألحميم تصور البطل هيراكلوس يصارع أسد نيميا وسط زخارف ديونيسية .
القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٥)

قطعة مستوية من التبرنج القبطي عليها زخارف تمثل موشوخ ميتولوجي يوسقي وطيف
لخدمة المعبودة الجديدة ، يمثل الإله هرقل وهو يصارع أسد نيميا . والقطعة تمتاز بمساحة التمسك
الواسع من الألياف والخيوط والاصور لانتور الموصوع ، كما ان نقش مسجود الحيوان الديوس .
للمصوغ ملاحظ جسم هرقل والأسد وعلى مفارقتها بالشرب تحت المصطب المرحلة الثالثة
القرن الرابع م
التمسك القبطي



(شكل ١٧٦)

قطعة نسيج تصور حصاناً كبيراً للفروسية .
القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٧٧)

قطعة نسيج تمثل فارساً فوق رأسه حائل
يمتلي جواندا وأسطله يظهر أسد.
من القرن الخامس إلى السابع الميلادي .



(شكل ١٧٨) قطعة نسيج من أكتايوي تعرض فارساً
يمتلي الحصان المونج الذي يناقض على القتلىين الشرير .
القرن الخامس . متحف اللوفر .



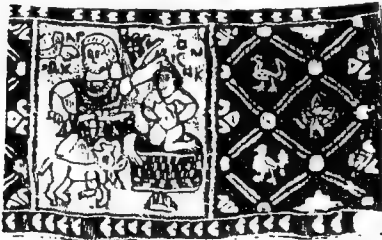
(شكل ١٧٩) قطعة نسيج تصور الإسكندر الأكبر في صورتين متضادتين على هيئة فارس
يقتل وأكائيل النصر من اثنين من الملائكة. القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٨٠) قطعة نسيج من أهمهم توضح شكل فارس يمتطي حيوانا خرافيا للتعبير عن
شخصية إلهيس الفارس. القرن السادس والسابع الميلاديين .



(شكل ١٨١) قطعة نسج تمثل الراعي الصالح من القرنين الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٨٢) قطعة نسج تمثل أفضحية إبراهيم بانيه اسحاق من القرن السادس والسابع الميلاديين



(شكل ١٨٣) قطعة نسيج من القهوج تمثل أرانيا في الوسط وحوله زخارف نباتية . القرن السادس والسابع .



(شكل ١٨٤) قطعة نسيج عليها زخارف نباتية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .

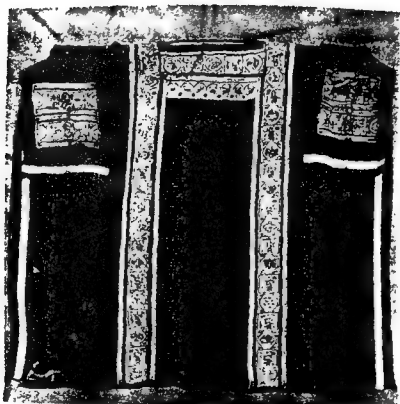


(شكل ١٨٥) قطعة نسيج من أكتلوي أمترفاة تسك بكأس الخمر المقدس وتلف داخل هيكل جنكزي .
منتصف القرن الثامن .

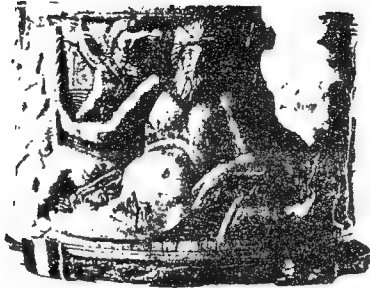


101

(شكل ١٨٦) قطعة نسيج نسل جزءا من كاتلي (شريط زخرفي) على قميص تونيك .
من مقتنيات جمعية الآثار بالإنكليزية . القرنين السابع والثامن الميلاديين .



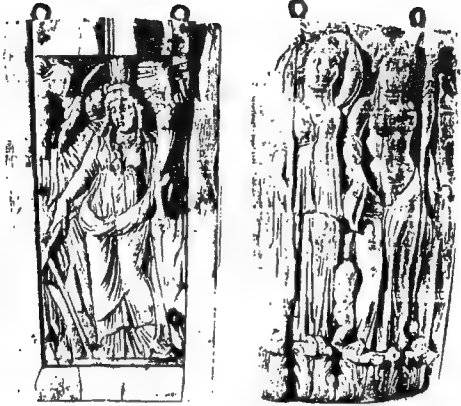
(شكل ١٨٧) قطعة ترميج من لميس توتنكا لطلال من القرن السادس الى القرن الثامن الميلاديين .



١ / (شكل ١٨٨) صندوق من الخشب يحمل منظرًا لآله النيل نيلوس . القرن الخامس .



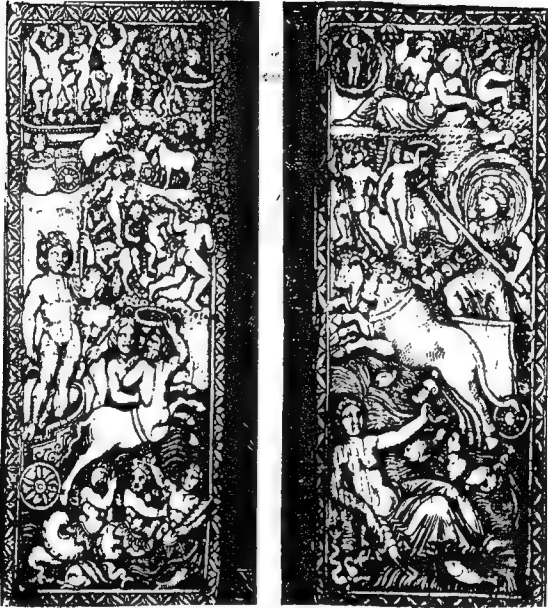
(شكل ١٨٩) صندوق من الخشب يحمل آله النيل على أحد وجهيه والوجه الآخر ممجزة المسيح وأصب الحياة *
في إقامة لعازر من الموت . القرن الخامس الميلادي .



(شكل ١٩٠) واجهة صندوق من الخشب عليه جرت من الامتلاآت الديونيسية من القرن الخامس .



(شكل ١٩١) واجهة صندوق من الخشب عليه جرت من الامتلاآت الديونيسية من القرن الخامس .



١ (شكل ١٩٢) قطعة من الحاج لسندوق طي وجيهن للإلهين سين. وفيلوس من القرن الخامس الميلادي .



(شكل ١٩٣) قطعة من العاج كمثل مسرحة مع الألفية. القرن الخامس والسادس الميلاديين .

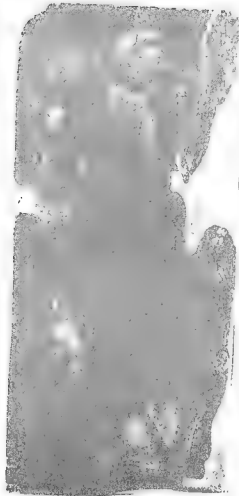


(شكل ١٩٤) منحوت من العاج تذكاري لأوروبا على القور زبوس رب الأرباب . متحف بالتموري .
القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٩٥) واجهة صندوق من العاج مصور عليه القديس أبو ميخا ، منظر الاستشهاد ، ومظن القديس ،
من القرن السادس .





(شكل ١٩٦) قطعة نحفية من العاج للفرس
متحف طهران، بدء القرن الرابع .



(شكل ١٩٧)

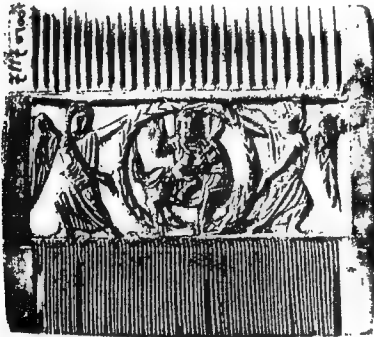
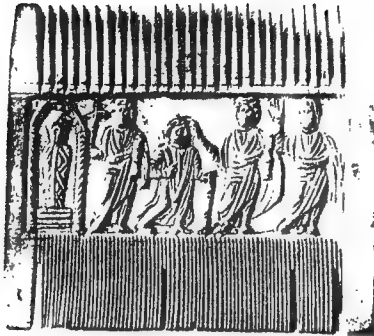
لوحة تذكارية من العاج تمثل اختطاف جاثيميس بواسطة النسر (زيوس) نلاحظ ان مفهوم تصوير زيوس هنا متأثر بمنظر نسر حورس المنقش من اعلى فارو جناحيه ، كما نجد واقفة جاثيميس على ركبته تؤكد عملية خضوعه لقوة الاله ، جاثيميس يرتدى القبة الوطنية لمسكان اسيا الصغرى، وهي القبة التي نجدها تميز مجموعة من الانبياء اليهود نشاء عملية خلاصهم ، فهي صفة مسيحية مبكرة للمؤمنين ، جاثيميس هنا يرتدى ايضا رداء وعباءة ويمسك في يده العصا المقدسة وخلفه درع ، اُرخت القطعة بالفترة ما بين القرنين الثالث و الرابع محفوظة في متحف بالتمورى . تنسب لمدرسة الاسكندرية الفنية . راجع Weitzmann. op-cit. (1977). no.148



(شكل ١٩٨)

لوحة منحوتة تذكارية ، تصور احدى الموضوعات الاسطورية الهلنستيه ، لأوروبا على الثور الذى يرمز للاله زيوس ، وتبدو أوروبا جالسة باستمتاع وهدوء نفسى فوق زيوس الراكد ايضا فى هدوء ، مما يحقق لنا مفهوم القيادة من جانب أوروبا وخضوعها التام لزيوس ، كذلك نلاحظ نظرة الهوى فى ملامح وجه أوروبا مع الوشاح المتطاير وإبراز ثيابا الرداء السفلى وقسمات الصدر والبطن لأوروبا يوضح ان هناك وحدة فنية متماسكة من العناصر اليونانية ولكنها منقذة بأسلوب من القرنين الثالث والرابع م. القطعة من العاج مقاس ٥,١x٥ سم . محفوظة فى متحف بالتمورى ، نشرها.

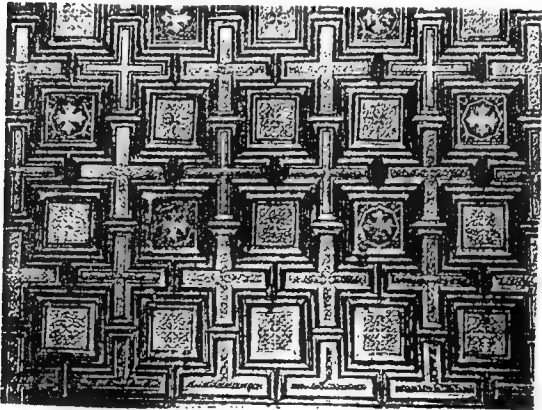
Weitzmann. op-cit-(1977) no.147



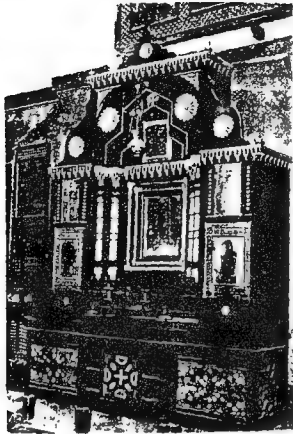
(شكل ١٩٩) مشط من العاج يصور إلهة تعارض من الموت ، على ظهور المسيح بين ملكين .
من القرن الخامس .



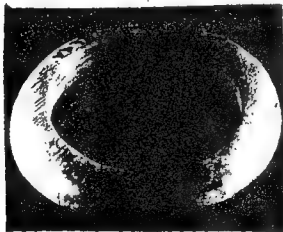
(شكل ٢٠٠) صندوق لحفظ أدوات الزينة من الخشب المطعم بالقاج • من القرن السادس والسابع •



(شكل ٢٠١) منظر لملوكات خارجية من القرن السادس



(شكل ٢٠٢) عرقة خشبية مطعمة بالحاج في الكنيسة المحقة . القرن المائس .



(شكل ٢٠٣) لوحة من الحاج . المتحف القبطي . القرن الرابع .



(شكل ٢٠٤) اقام من العاج يصور البشارة . المتحف القبطي . القرن الماخر .



(شكل ٢٠٥) ثلاثة قطع من العاج لمجموعة من ربات الفنون والإلهين أبولو وأريتميس . القرن الخامس .



(شكل ٢٠٦)

قطع من الجدار تصور مجموعة من الحوريات
الهاتمت أو الرافعات ذوات الطلح الجنائزي
المتكف القبطي • القرنين الثالث والرابع •





(شكل ٧٠٧)

قطع من الحاج تصور مجموعة من الحوريات
الهائمات أو الرافعات ذات الطابع الجنائزي
المتحف القبطي • القرنين الثالث والرابع •





(شكل ٢٠٨)

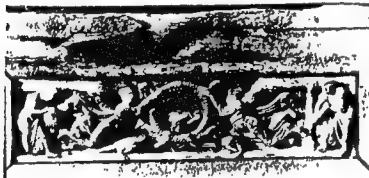
قطع من الحاج تصور المرسومة
لطيور وزخارف نباتية وأبروس
المتحف القبطي - القرنين الرابع والخامس.



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النبوية القرن الرابع .



(شكل ٢١٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النبوية القرن الرابع .



(شكل ٢١١) مشاهد منحوتة على الخشب من كنيسة سانت إيرلرا . القرن السابع .

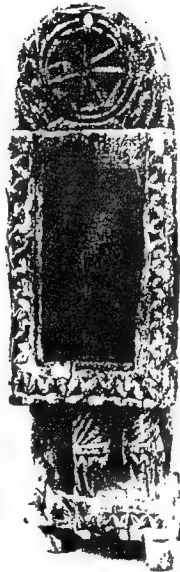


(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول الممسيح اورشليم . القرن الخامس .



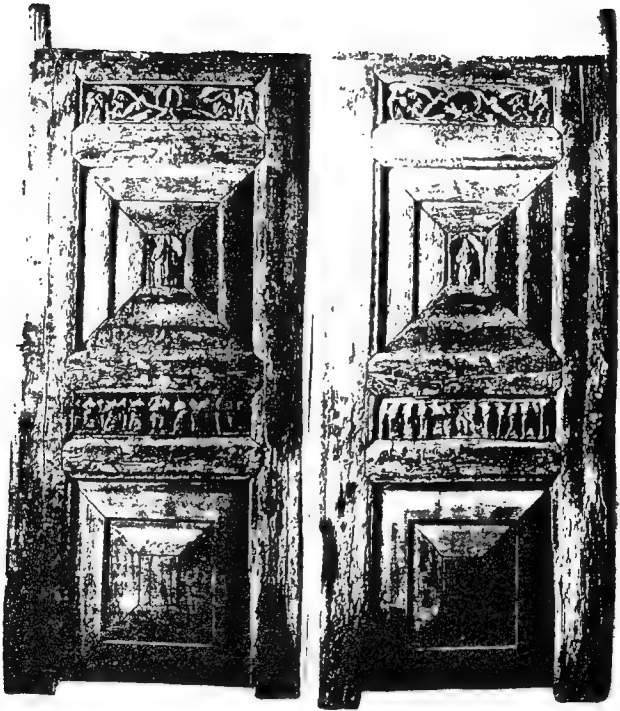
(شكل ٢١٤)

منظر منحوت على الخشب ليهيكل جنائزي بدائيه
القديمه شلوهه يحمل الكتاب المقدس . القرن السادس .



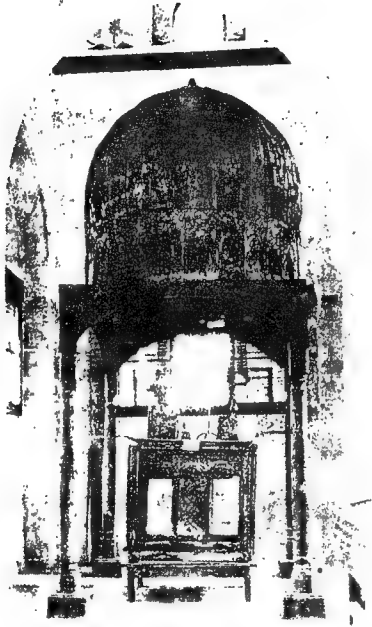
(شكل ٢١٣)

منظر منحوت على الخشب ليهيكل جنائزي بدائيه
قديم من ياريط . القرن السادس .



(شكل ٢١٥) باب من الخشب • كنيسة سانت بربارا •

القرن الخامس •

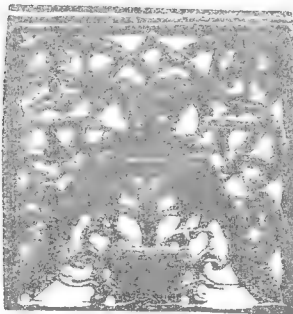


(شكل ٢١٦)

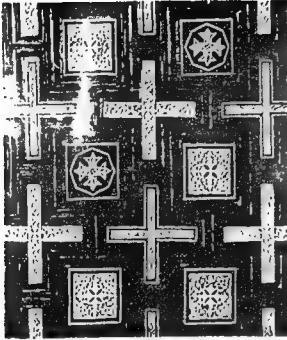
قبة مدهونة من خشب فوق المنبر كنيسة أبي مرارة - القرن السادس



(شكل ٢١٧) باب من الخشب ، كلمة الست بربارا ، القرن العاشر



(شكل ٢١٨) تطريعات خشبية لبعض الزخارف النبتية من القرن العاشر .



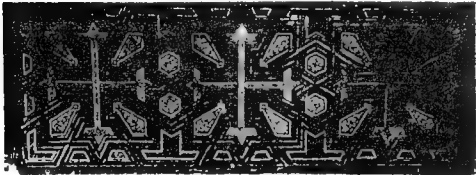
(شكل ٢٢٠)

جزء من حجاب كنيسة أبي السيفين .
القرن الثاني عشر



(شكل ٢١٩)

لوحة من الخشب من كنيسة أبي مرجة
تمثل القديس جورج الفارس القرن الطغر .



(شكل ٢٢١) خشبة باب من الخشب . القرن الثاني عشر



(شكل ٢٢٢) بورتريه من الخشب . جنقزى الطابع . المتحف القبطي . لسيده متوايه
منفذ بطريقه التمبرا . القرنين الثالث والرابع .



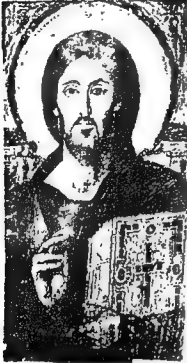
(شكل ٢٢٣) بورتريه من الخشب . جنقزى الطابع . المتحف القبطي . لملأه مخرج يمثل حالة الانقصار .
منفذ بطريقه التمبرا . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ٢٢١) بورتريه للنساء . جنكاري الطنج . من هوراء . القويم . القرن الرابع



(شكل ٢٢٥) نماذج من بورتريهات القوم للقرنين الثالث والرابع .



(شكل ٢٢٧) أيقونة المسيح المبارك
يحمل الكتاب المقدس . دير سانت
كاترين . القرن السادس .



(شكل ٢٢٦) أيقونة السيدة الطراء
جالسة فوق العرش . دير سانت
كاترين . منتصف القرن السادس .



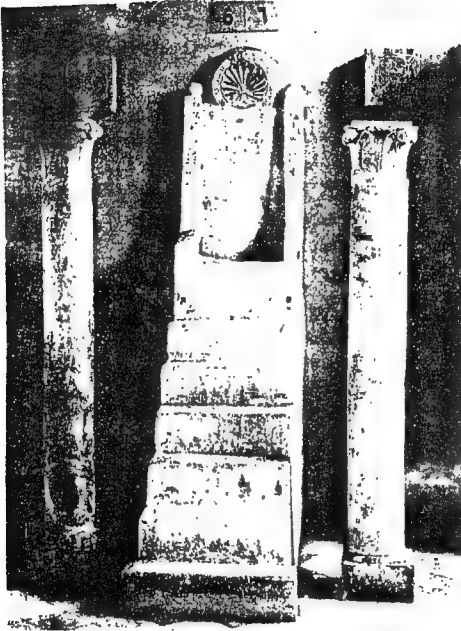
(شكل ٢٢٨) أيقونة القديس بطرس
دير سانت كاترين . القرن السادس .



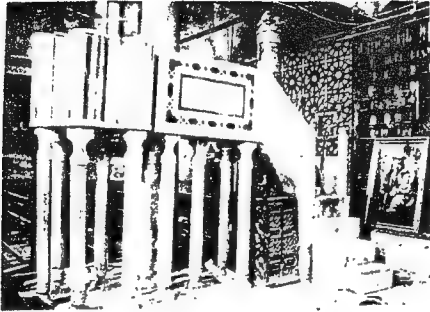
(شكل ٢٢٩) أيقونة القديسين جورج وثيودوروس
دير سانت كاترين . القرن السادس .



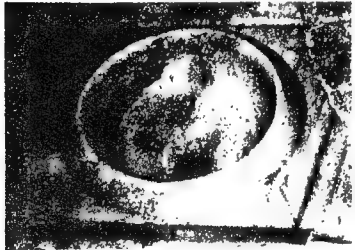
(شكل ٢٣٠) لقونة المسيح المبارك والكهنس مينا . القرن السادس والسابع .



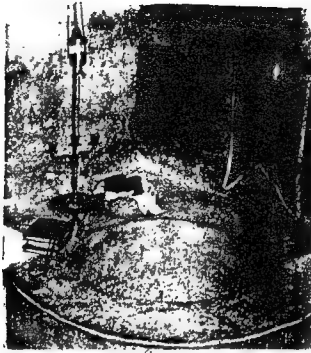
(شكل ٢٣١) القم منير من الحجر الجيري من دير الاله ارميا • سقارة • القرن السادس • امتلاك القبطي



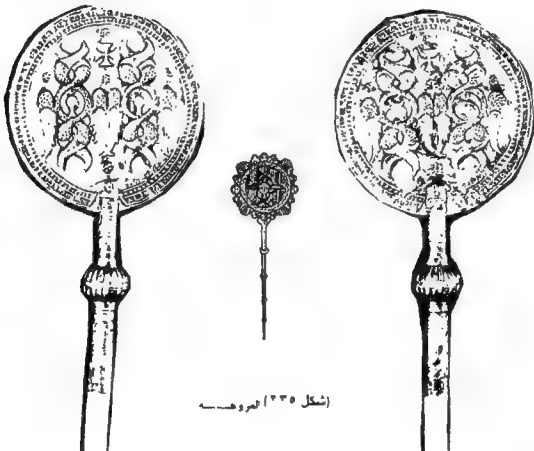
(شكل ٢٣٢) الأهرام في كنيسة المنطقة • عصر متأخر •



(شكل ٢٣٣) القلعة في دير الالهة البرموس في وادي النطرون • عصر متأخر •



(شكل ٢٣٤) حوض المصنوعة من ليل البرموان.



(شكل ٢٣٥) المروحة



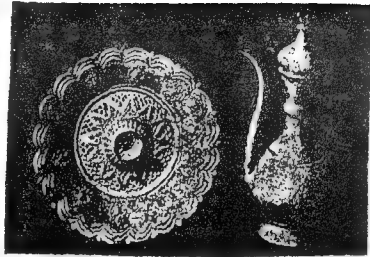
(شكل ٢٣٦) قشورية



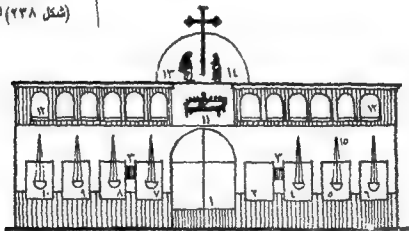
(شكل ٢٣٧) الكلس



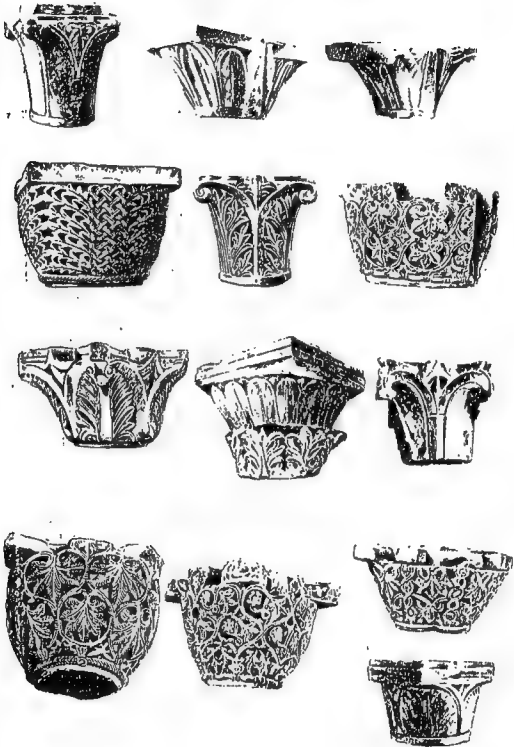
(شكل ٢٣٨) الشمستان



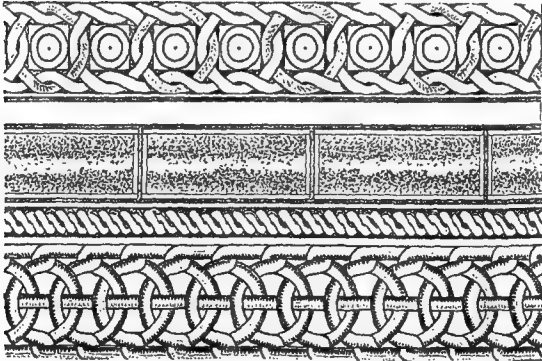
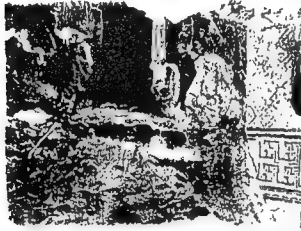
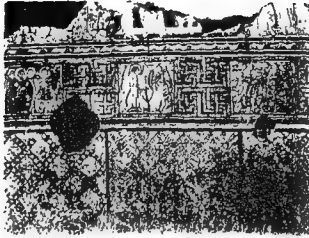
(شكل ٢٣٩) الكس والشمشت



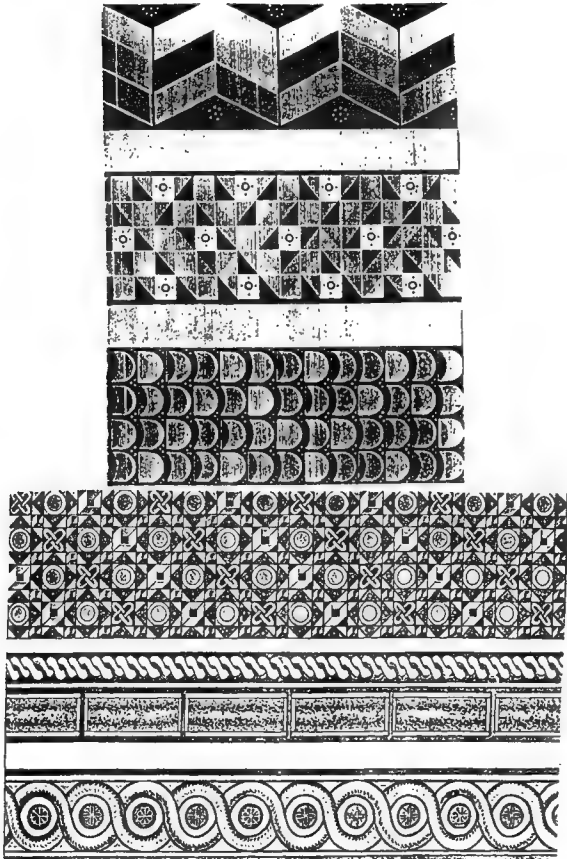
(شكل ٢٤٠) حامل الأيقونات



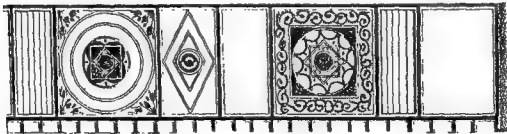
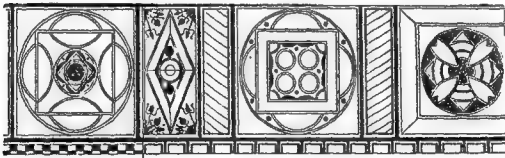
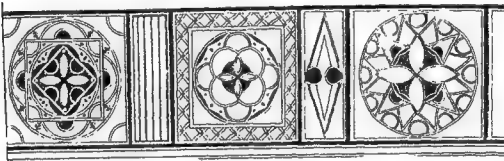
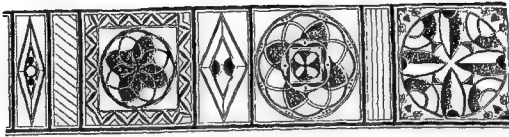
(شكل ٧٤١) نماذج لآكلات تيجان الأعمدة من دير ارميا بسفارة - القرن السادس



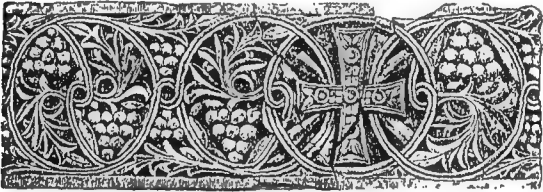
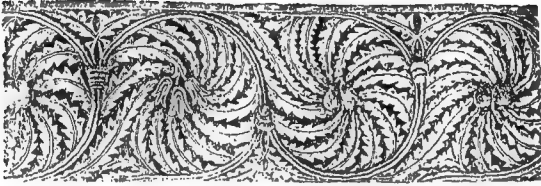
(شكل ٣٤٢) زخارف جدارية • بلوط • القرن السادس والثامن •



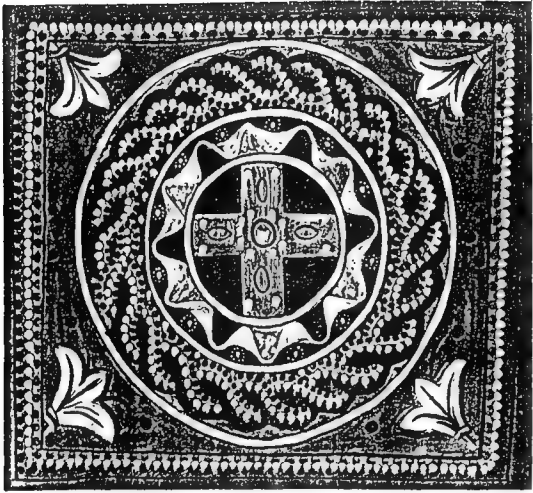
(شكل ٢٤٣) زخارف بدوية • باويط • القرن السادس والثامن •



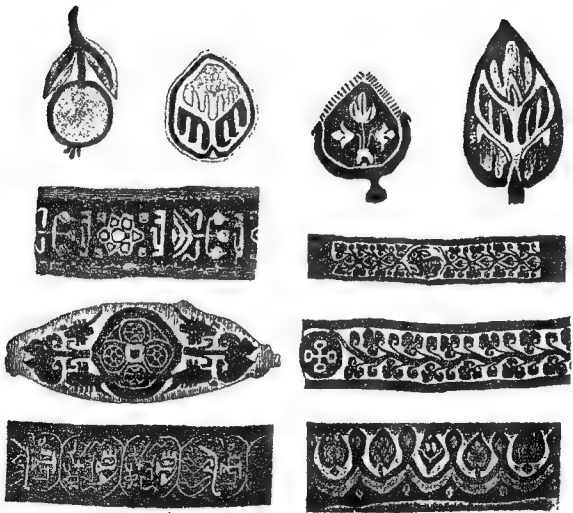
(شكل ٧٤٤) زخارف جدارية . باويط . القرن الثامن .



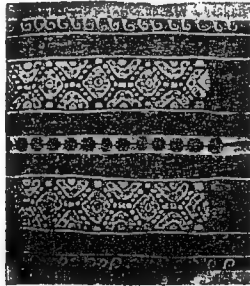
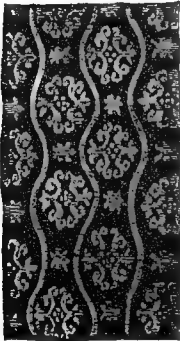
(شكل ٢٤٥) زخارف نحفية . باويط . القرن السابع والثامن .



(شكل ٢٤٦) زلفات جدارية ، ألمانيا ، القرن الثالث عشر .



(شكل ٢٤٧) زخارف لمسيحية، القرنين الخامس السادس •



(شكل ٢٤٨) زخارف لمسيحية • القرنين الخامس السادس •



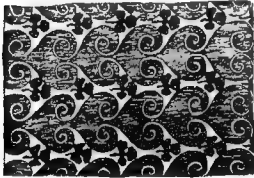
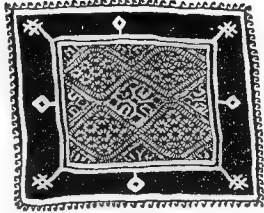
(شكل ٢٤٩) زخارف نموسية. القرنين الخامس السادس .



(شكل ٢٥٠) زخارف نمسجية . القرنين الخامس السادس .



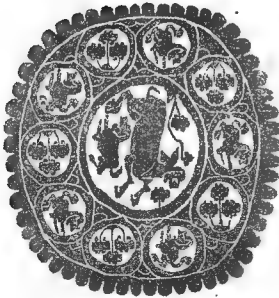
(شكل ٢٥١) زخارف تسيجية، القرنين الخامس والسادس .



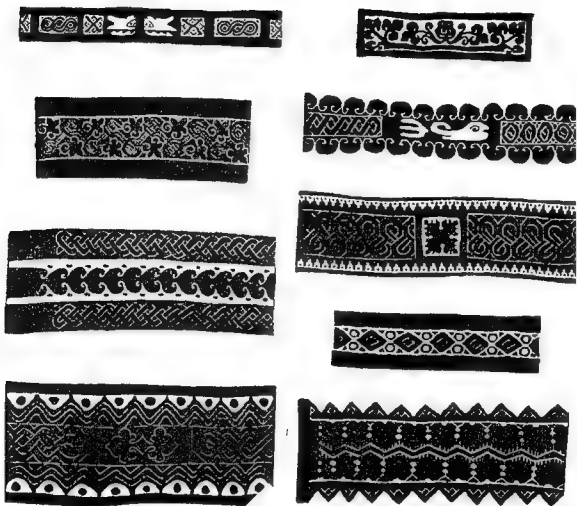
(شكل ٢٥٢) زخارف امويية، القرنين الخامس والسادس •



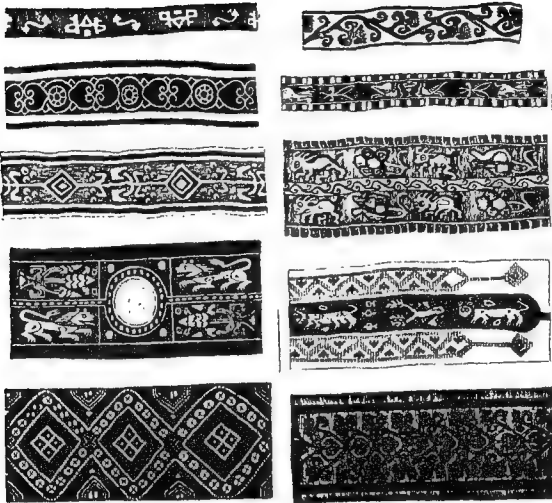
(شكل ٢٥٣). زخارف نمطية. القرن الخامس الميلادي.



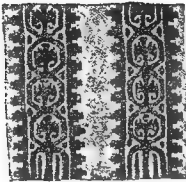
(شكل ٢٥٤) زخارف تسيحية - القرنين الخامس السادس



(شكل ٢٥٥) زخارف نسجية - القرنين الخامس السادس •



(شكل ٢٥٦) زخارف نمطية. القرنين الخامس السادس .



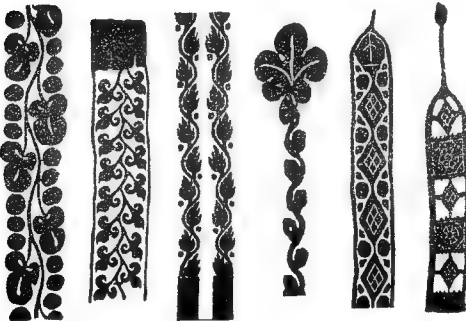
(شكل ٢٥٧) زخارف نسجية - القرنين الخامس والسادس .



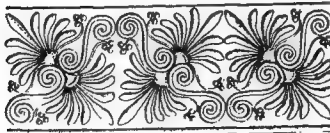
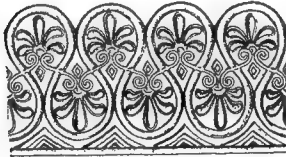
شکل ٢٥٨

شکل ٢٥٩

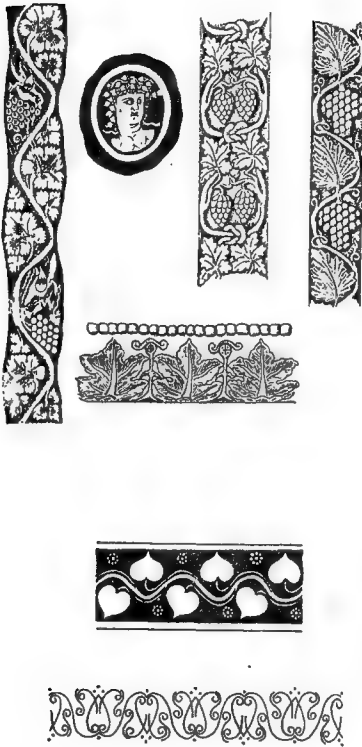
شکل ٢٦٠



(شکل ٢٥٨) زخارف نسجیة . القرنین الخامس والسادس .

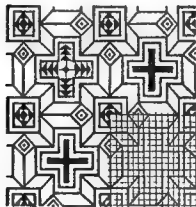
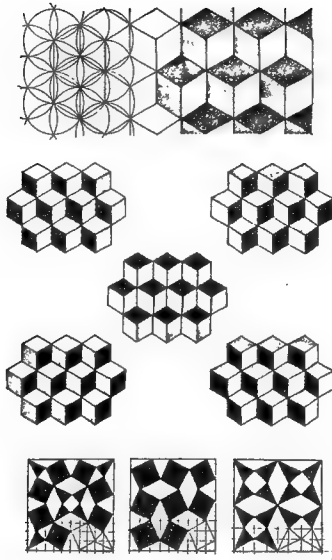


(شكل ٢٥٩) زخارف مصغرة القرنين الرابع والخامس.

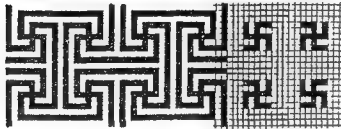


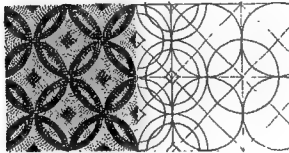
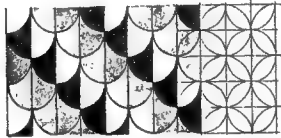
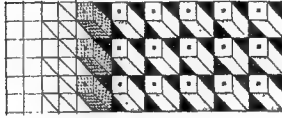
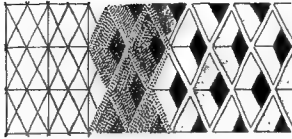
(شكل ٢٦٠) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .

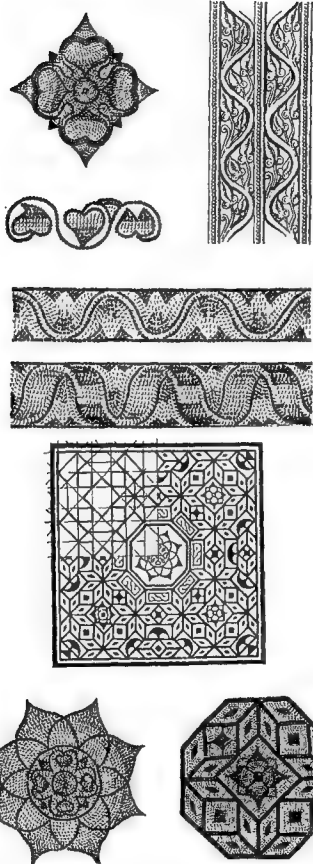




(شكل ٢٦٢) زخارف جدارية - مصارية القرنين الرابع والخامس.



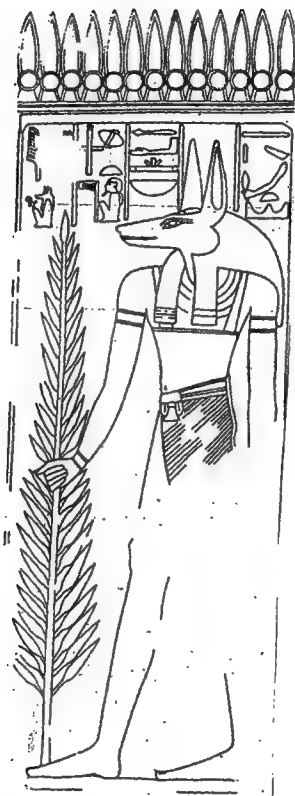




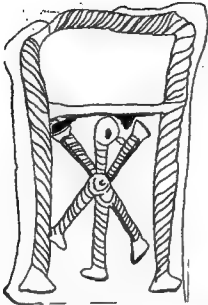
(شكل ٢٦٥) زخارف جدارية - مصغرة القرنين الرابع والخامس.



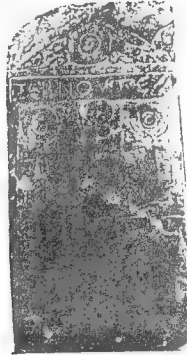
(شكل ٢٦٦) زخارف نسجية، القرنين الخامس السادس



(شكل ٢٦٧) ثوبيس رمز العالم الآخر



(شكل ٢٦٨) زخارف، لشاهد قبر عليه رمز الصليب القرنين الرابع و الخامس



(شكل ٢٦٩)

شاهد قبر من أرميت أو القديري (٢) ، محفوظ في المتحف القبطي تحت رقم 8668 ، مقياس ١٧×٣٥ ، والشاهد من الحجر الجيري يمثل مدخل جملوني الشكل ذو سرو دائرية مفرغة ومزودة بفروع نباتية ، والأقويز لأعرش أسفل المثلث الجملوني به نقش بملئة قرونانية **TABNOY K** ويبدو أن الجزء السفلي كان معلق به لوحة بها أسماء المتوفين ولكنها لَزعت عن عمد ، نلاحظ أن في وسط اللوحة صليب وعلى جانبيه صليب بملئة منح، مما يؤكد أن لكل منهما وظيفة تلقسية دينازية.

القرنين الثالث - الرابع م.

المتحف القبطي .



(شكل ٢٧٠)

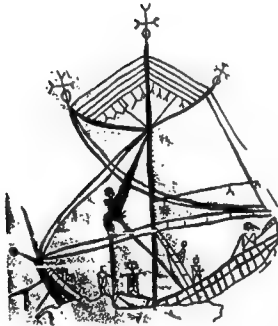
بورترية لمتوفى بن صور للإله مراكيس والإله إيزيس ، بالتمهرا . نموذج للتراث المخططة في
الحقبة المصرية في العصر الروماني المتأخر ، يحتمل أن يكون الرجل غومس الحقبة وذلك لما
يحملة من رموز مثل الثبات المعري الخاص بالطابع الجنائزي في الحقبة القنوسية المبكرة .
متحف **POUL GETTY** ماليفو . القرن الثالث .



(شكل ٢٧١) بورترية لميدة متوفية تمسك بصليب غنخ تلمية صدرها . اكتشافها جابت في منبلة إنتينوي .
متحف اللوفر منتصف القرن الثالث . نهاية الربيع



(شكل ٢٧٢) زخارف جدارية لرمزية سفينة الخلاص • البجوات • القرن الخامس •

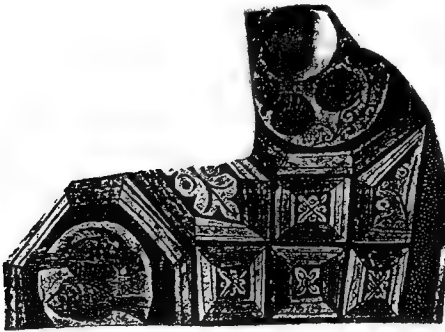


(شكل ٢٧٣) زخارف جدارية لرمزية سفينة الخلاص • باويط • القرن الخامس والسابع •



(شكل ٢٧٤)

حنية مسيحية من مجموعة مريت بطرس غالي بالمتحف القبطي ، تمثل مجموعة من الرموز
الفنوسية تحيط بعملية البثاق للسيد المسيح ويرمز الى لاهوته وناسوته . النصف الاول من القرن
الرابع م.

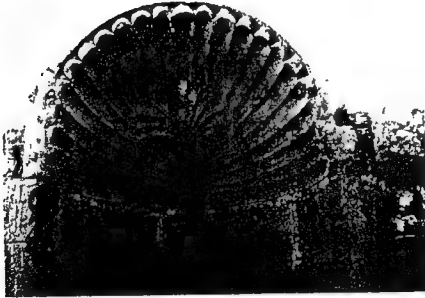


(شكل ٢٧٥) زخارف جدارية لرمزية القولاة والاسك . كوم ابو جرجا . القرن السادس



(شكل ٢٧٦)

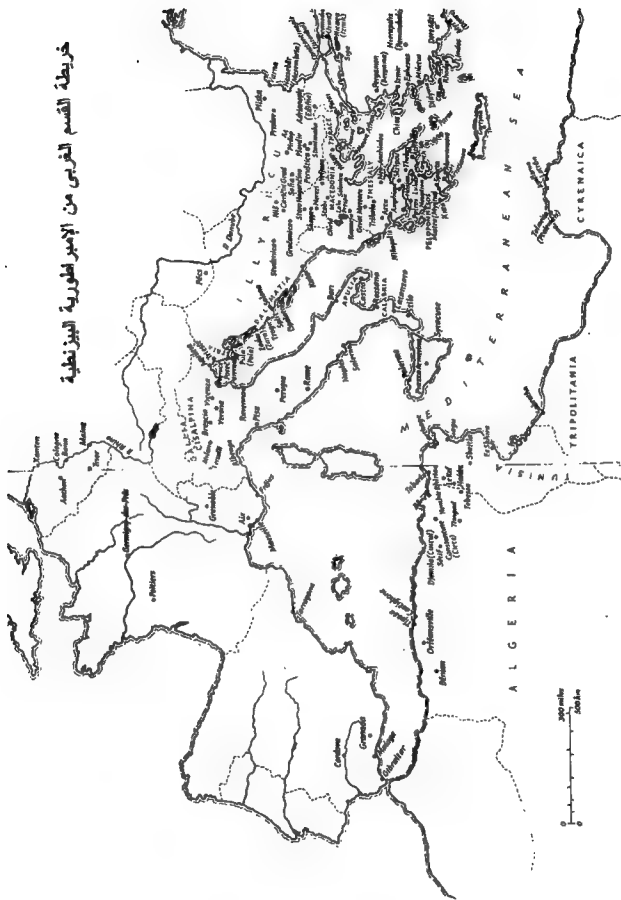
قطعة نحّية من المتحف القبطي تمثل جزء من ديكور كنيسة من اهناسيا وزخرفة بزخارف
الصدفة الرومانية والبيضة والسهم وهي من المؤثرات الفنية الهلنستية
المتجذرة في اهناسيا القرن الرابع م



(شكل ٢٧٧)

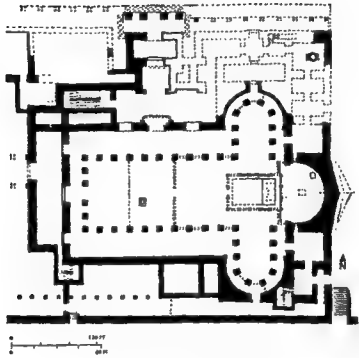
حنية مسيحية على شكل صدفة رومانية كبيرة بداخلها صدفة على شكل زهرة تعبر عن حالة
الانثى. (معبد دندره)

خريطة القسم الغربي من الإمبراطورية البيزنطية

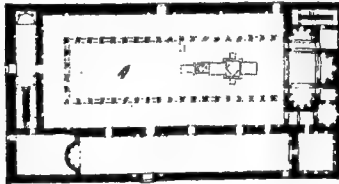




خريطة القسم الشرقي من الإمبراطورية البيزنطية



(شكل ٢٧٨) مخطط دير الأسمونين

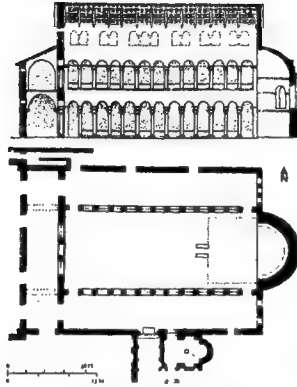


الدير الأبيض بسوهاج
(شكل ٢٧٩) مخطط الدير الأبيض بسوهاج

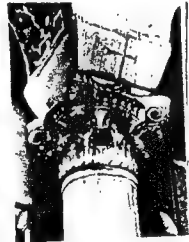
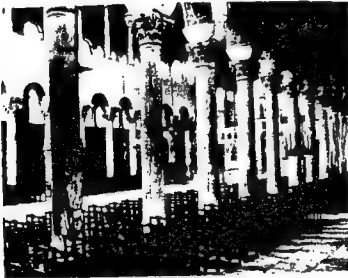


(شكل ٢٨٠) مخطط كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر

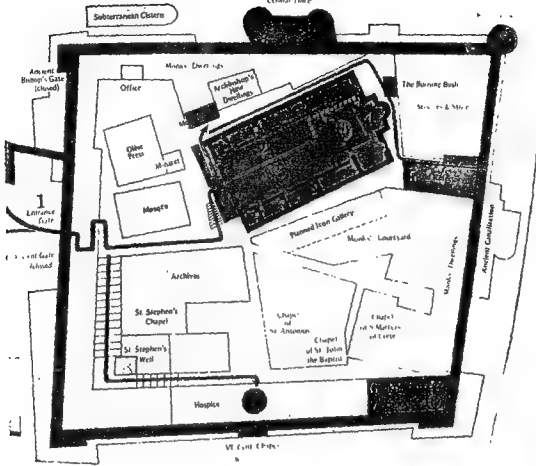
كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر



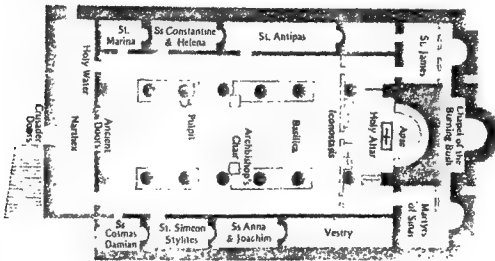
(شكل ٢٨١) مخطط بازيلكا مدينة سالونيك



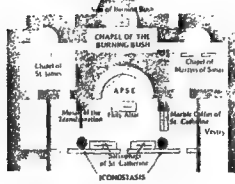
(شكل ٢٨٢) بازيلكا مدينة سالونيك من الداخل



(شكل ٧٨٣) تخطيط عام للمنطقة الأثرية في دير سانت كاترين بسينا



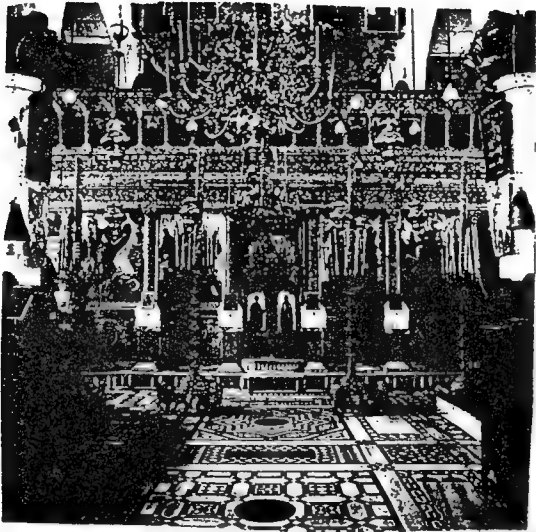
(شكل ٧٨٤) تخطيط للباسليكا الأثرية في دير سانت كاترين بسينا - القرن السادس



(شكل ٢٨٥) تخطيط علم للهيكل في دير سانت كاترين بسينا



(شكل ٢٨٦) منظر عام من الخارج لدير سانت كاترين بسينا



(شكل ٢٨٧) الأيقونوستاس الأثرية في دير سانت كاترين بسينا



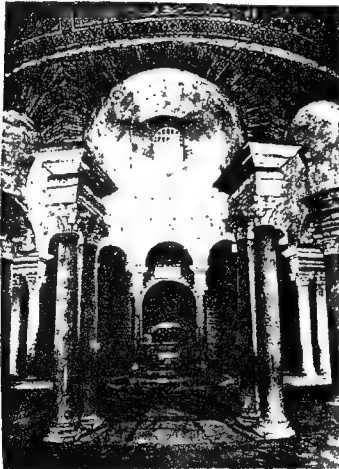
(شکل ۲۸۸) منظر تجلی المسيح على اسيكساو دير سالت كاترين بمنياء - القرن السادس



(شكل ٢٩١)

(شكل ٢٨٩) كنيسة قسطنطين في بعلبك

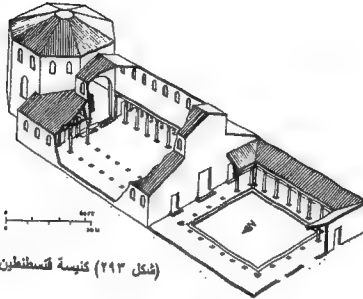
مخطط كنيسة سان جرجور في أرمينيا



(شكل ٢٩٠) كنيسة سان كونستانتزا في روما



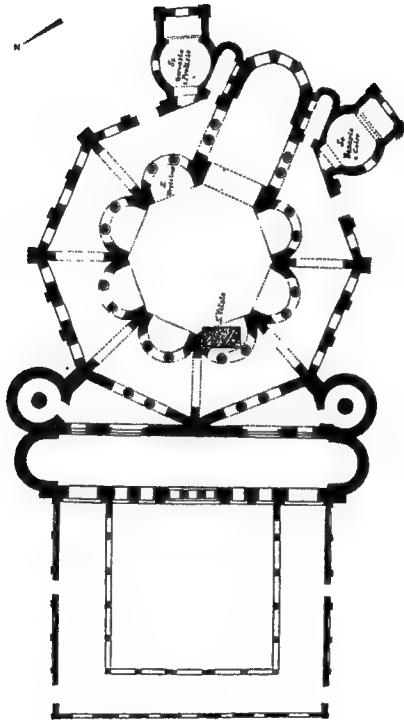
(شكل ٢٩٢) كنيسة بصرى في سوريا



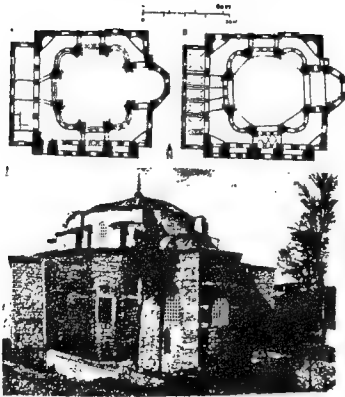
(شكل ٢٩٣) كنيسة القسطنطين في القدس



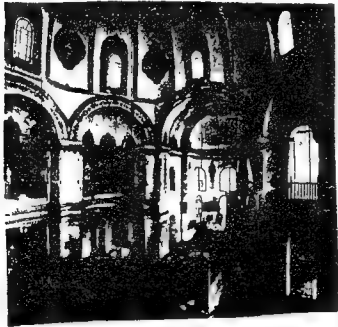
(شكل ٢٩٤) كنيسة سان فيتال في روما

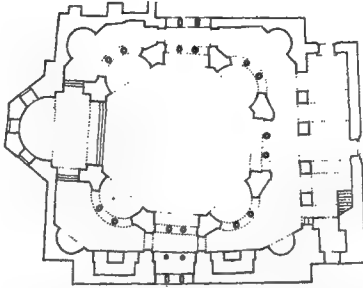


(شكل ٢٩٥) مخطط كنيسة سان فيتال في روما



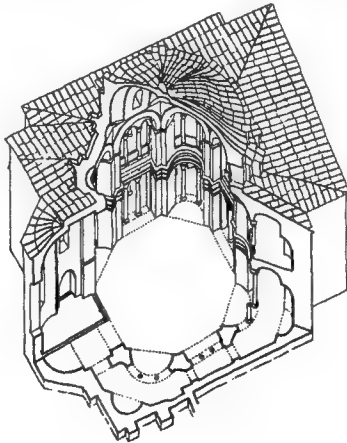
(شكل ٢٩٦) كنيسة القديس سرجيوس وباخوس في القسطنطينية

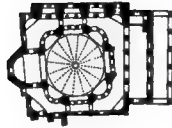




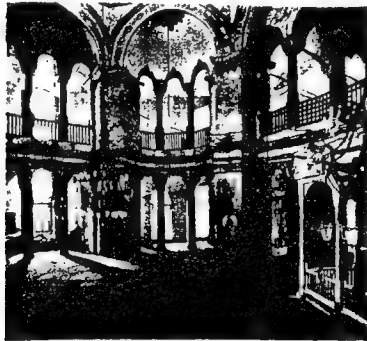
(شكل ٢٩٧) مخطط لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

(شكل ٢٩٨) مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

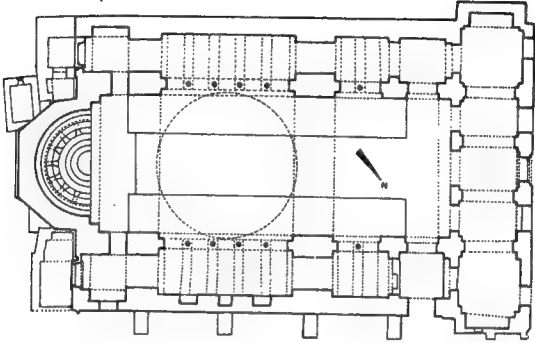




(شكل ٢٩٩) مخطط كنيسة القديس سرجيوس وبلاخوس في القسطنطينية

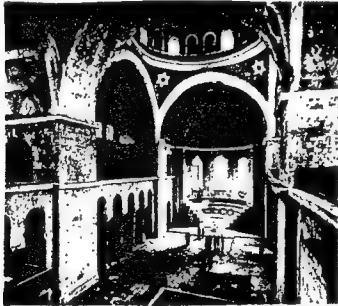


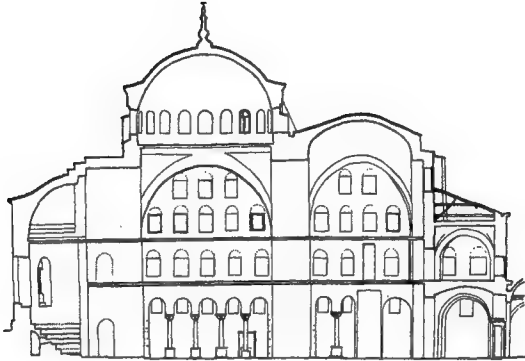
(شكل ٣٠٠) كنيسة القديس سرجيوس وبلاخوس في القسطنطينية من الداخل



(شكل ٣٠١) مخطط كنيسة صلب إيراني في القسطنطينية

(شكل ٣٠٢) حنية كنيسة صلب إيراني في القسطنطينية

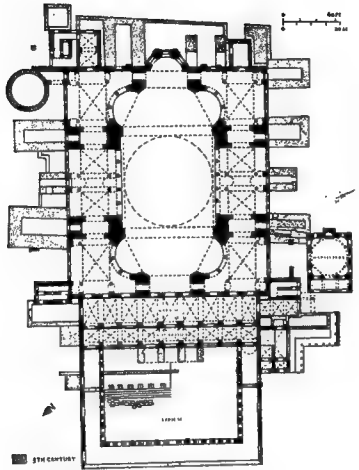




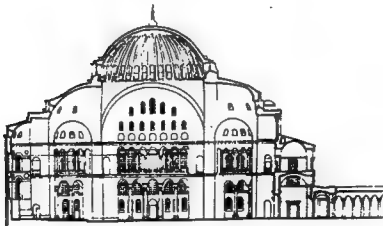
شكل ٣٠٣ : مخطط كنيسة سان إيريبي في القسطنطينية



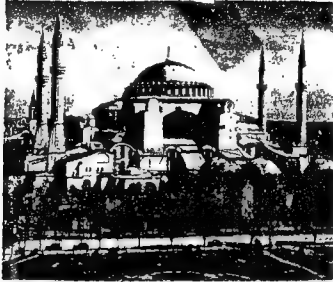
شكل ٣٠٤ : كنيسة سان إيريبي في القسطنطينية من الخارج



(شكل ٣.٥) مخطط كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



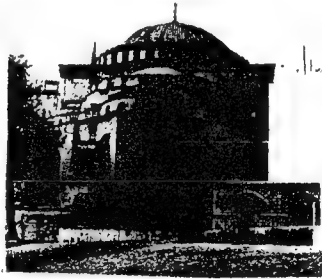
(شكل ٣.٦) مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



(شكل ٣٠٧) منظر عام لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



(شكل ٣٠٩)



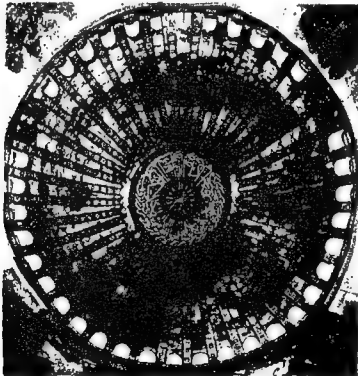
(شكل ٣٠٨)

مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية

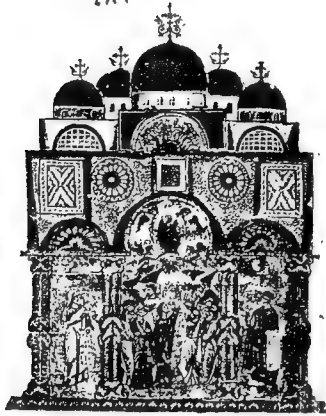
كثيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الخارج



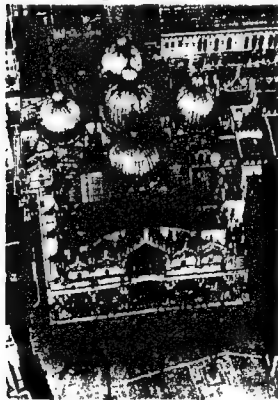
(شكل ٣١٠) كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الداخل



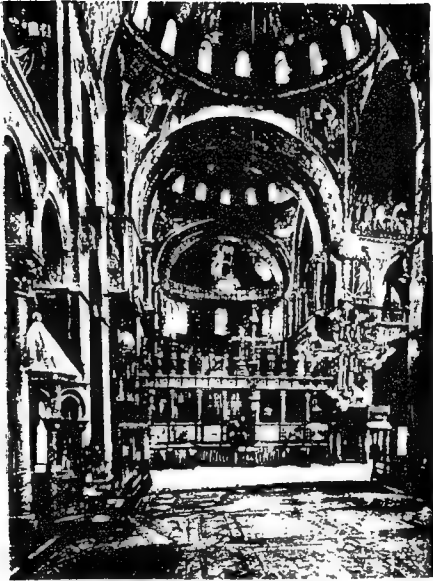
(شكل ٣١١) قبة كنيسة آيا صوفيا



(شكل ٣١٢) كنيسة الرسل في القسطنطينية



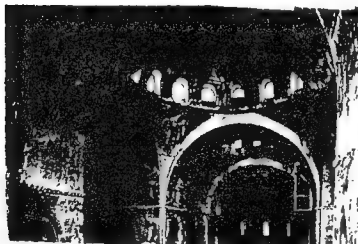
(شكل ٣١٣) كنيسة سان مارك في فينيسيا



(شكل ٣١٤) كنيسة سان مارك في فينيسيا من الداخل



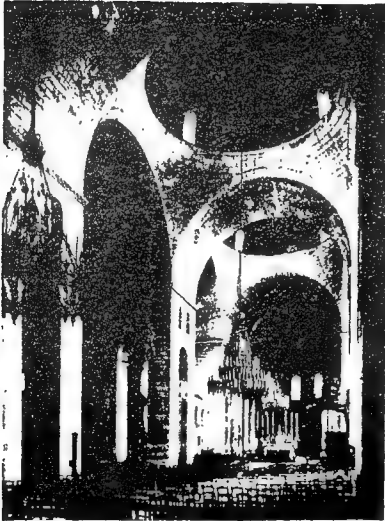
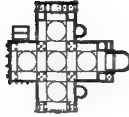
(شكل ٣١٥) حنية كنيسة كنيسة سان مارك في فينيسيا



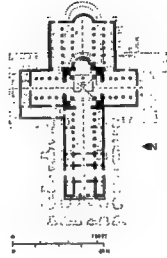
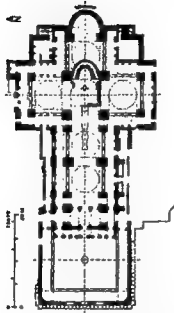
(شكل ٣١٦) كنيسة سان مارك في فينيسيا



(شكل ٣١٧) زخارف من كنيسة سان مارك في فينيسيا



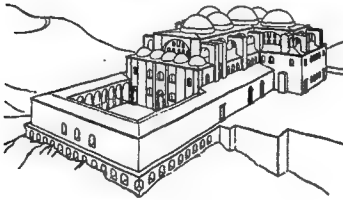
(شكل ٣١٨) كنيسة سان فرونت في فرنسا

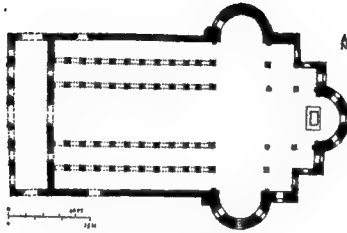


كنيسة سان جون في الفسوس

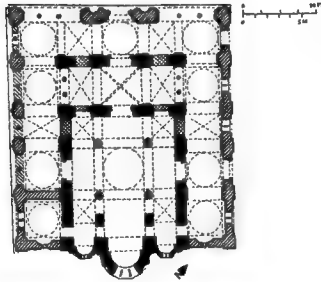


(شكل ٣١٩) مخطط كنيسة سان جون في الفسوس



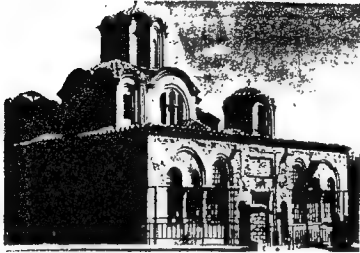


(شكل ٣٧٠) مخطط كنيسة بيت لحم

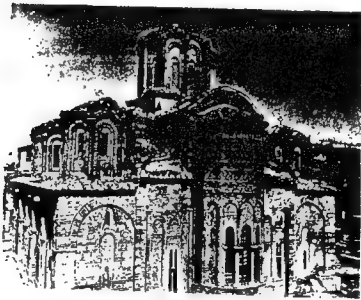


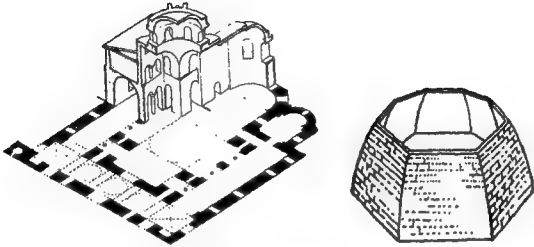
PHASE I }
 PHASE II } BYZANTINE (14TH CENTURY)
 PHASE III }
 POSITIONS REMOVED (BY SUL TUNES)

(شكل ٣٧١) مخطط كنيسة الرسل في سالونيك

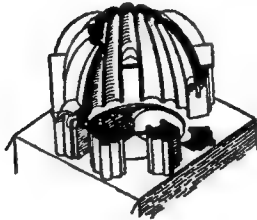
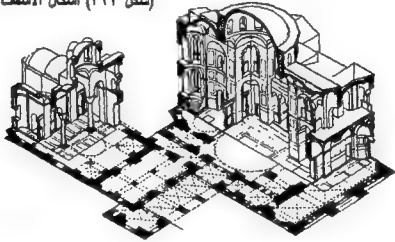


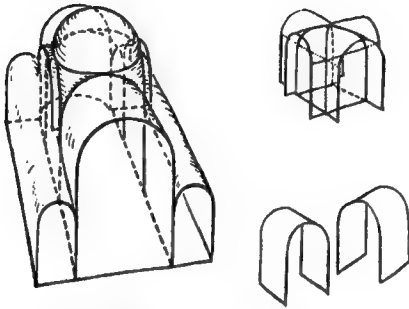
(شكل ٣٢٢) منظر عام لكنيسة الرسل في سالونيك



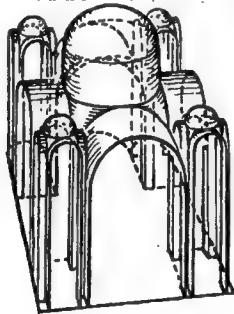


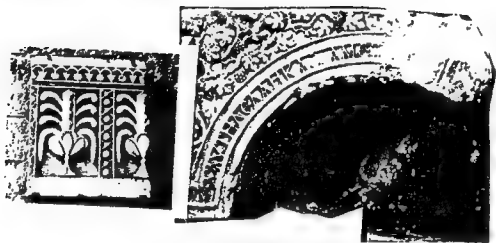
(شكل ٣٢٣) أشكال الأسقف البيزنطية



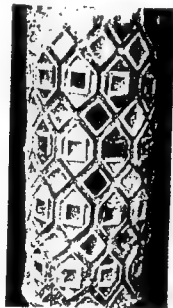
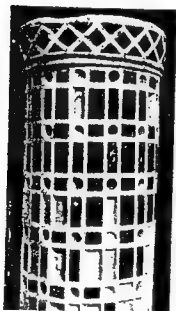


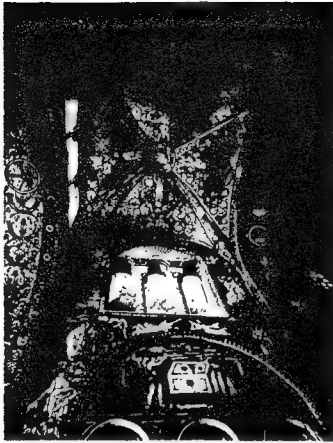
(شكل ٣٢٤) مقاطع لأشكال الأسقف البيزنطية



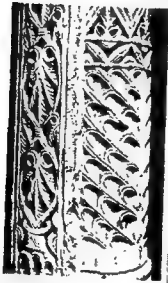


(شكل ٣٢٥) الزخارف المصرية البيزنطية





(شكل ٢٢٦) زخارف مصلوقة بيزنطية



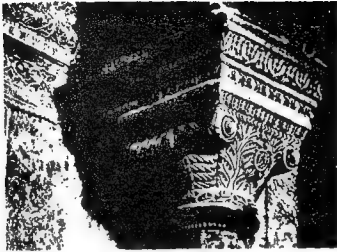


(شكل ٣٢٧) طرز نيجان الأعمدة البيزنطية

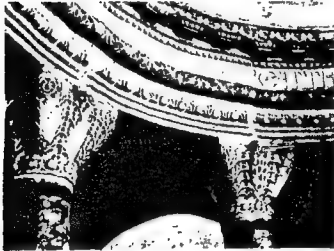


(شكل ٣٢٨) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٣٢٩) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية

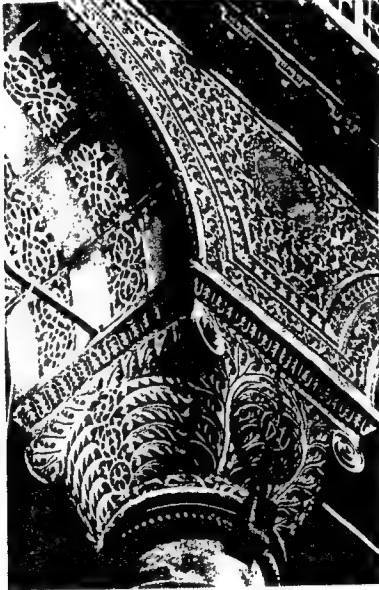




(شكل ٣٣٠) طرق تيجان الأعمدة البيزنطية



(شكل ٣٣١) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٢٢١) رسم جدارى من الكاتكومب الروماني السيدة العذراء - القرن الرابع



(شكل ٢٢٢) تصوير جدارى سان كليمنت - السيدة العذراء عام ٨٦٩



(شكل ٢٢٤) تصوير جدارى سان إرميت - السيدة العطاء - القرن الثامن



(شكل ٢٢٥) تصوير جدارى - القديس أندراوس فى سانتا ماريا بروما القرن السابع والثامن

تصوير جدارى - القديس أندراوس فى سانتا ماريا بروما



القرن الثالث

(شكل ٢٢٦)

تصوير جداري لموضوعات دينية من المعبد اليهودي في دورا أوروبوس



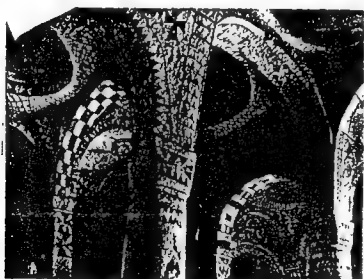
القرن الثالث

(شكل ٢٢٧)

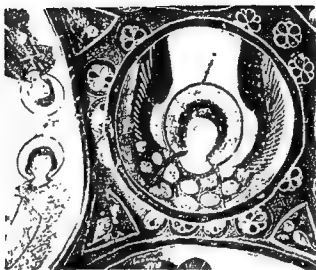
تصوير جداري لموضوعات دينية من المعبد اليهودي في دورا أوروبوس



(شکل ۳۳۸) تصویر جدارى من قصير عمرة سوريا ۷۲۴-۷۴۳ م



(شکل ۳۳۹) تصویر جدارى من جرومى بکبادوکيا



(شكل ٢٤٠) تصوير جدارى من كبادوكيا - القرن الحادى عشر



(شكل ٢٤١) تصوير جدارى من جروسي - الملاك ميخائيل - القرن الثانى عشر



(شکل ۳۴۲) تصویر جداري من كنيسة سان جريجوري بتركيا - ۱۲۱۵ م



(شکل ۳۴۳) تصویر جداري من كنيسة بيفتونيا



(شكل ٣٤٤) تصوير جداري من كنيسة بمقوتنيا ولادة المسيح



(شكل ٣٤٥)

تصوير جداري من كنيسة بمقوتنيا ولادة المسيح- جانب من حياة السيدة العذراء

أحد تلاميذ السيد المسيح

تصوير جداري من كنيسة ديمتريوس بروسيا -



صور لتلاميذ السيد المسيح

(شكل ٣٤٦)



(شكل ٣٤٧)



(شكل ٣٤٨) تصوير جدارى للسيدة العذراء من كنيسة ديمتريوس بروسيا



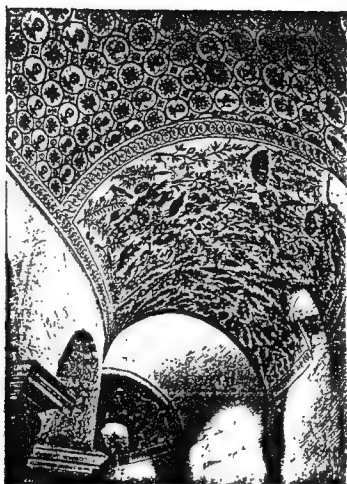
(شكل ٣٤٩) تصوير جدارى من الكنيسة القبطية - الصوب



(شكل ٣٥٠) تصوير جدارى من الكنيسة الليرية - الصرب



(شكل ٣٥١) السيد المسيح المولود - سان لويغلي - رافينا - القرن السادس



(شكل ٣٥٢) السيفسباء في كنيسة قسطنطينا - روما

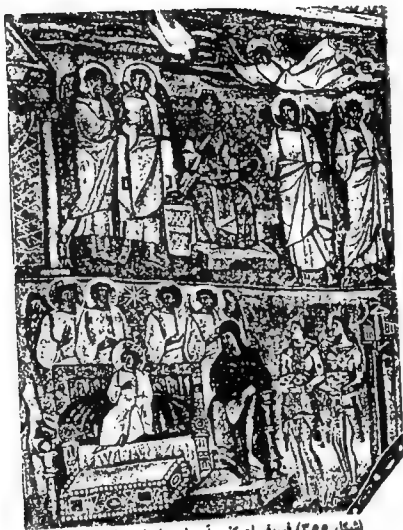




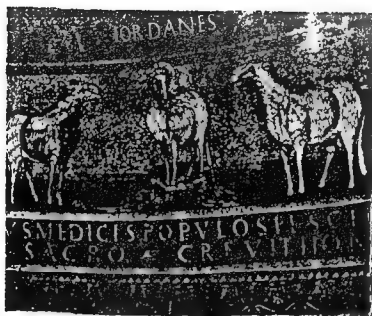
(شكل ٣٥٣) فسيفساء من روما

(شكل ٣٥٤) فسيفساء من روما





(شکل ۳۰۰) فسيفساء كنيسة سان ماريا - ماجوري



(شكل ٣٥٧) فينولسااء من كنيسة قزمان وديويان .



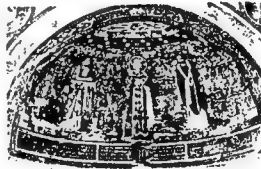
(شكل ٣٥٨) فينولسااء من كنيسة قزمان وديويان



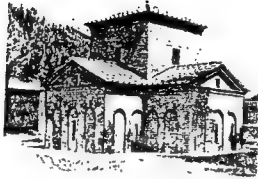
(شكل ٣٥٩) موزايك من كنيسة قزمان ودوميان - روما



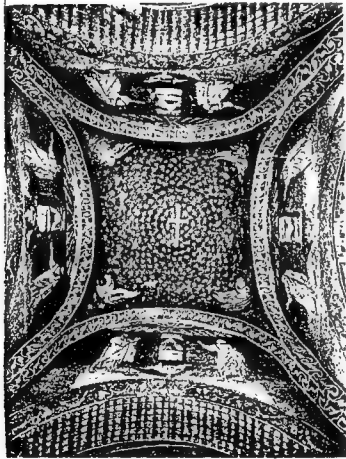
(شكل ٣٦٠) موزايك كنيسة سان لورانس - روما



(شكل ٣٦١) موزايك كنيسة سان أجنس - روما



(شكل ٣٦٢) ضريح جالا بلاسيديا - راتنا



(شكل ٣٦٣) موزايك من ضريح جالا بلاسيديا - راتنا



(شكل ٣٦٤)

زخارف الموزايك من ضريح جالا بلاسيديا - رافنا

(شكل ٣٦٥)



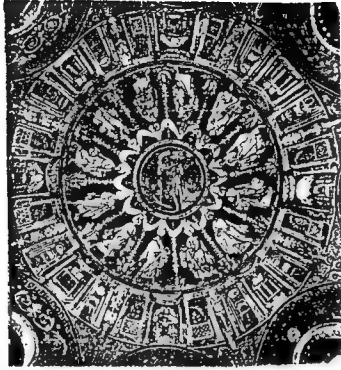


(شكل ٣٦٦)

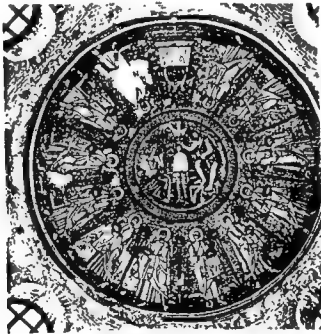
موزاييك من المصوذية الأورثوذكسية - رافنا



(شكل ٣٦٧)



(شكل ٣٦٨) زخارف القبة بالمصوذية الأرثوذكسية - تعميد السيد المسيح



(شكل ٣٦٩) موزليوك سان ميريا - رافنا - تعميد المسيح



(شكل ٣٧٠)

زخارف موزايك من كنيسة سان سالت أبوليناري

(شكل ٣٧١)



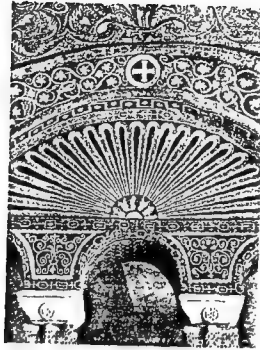


(شكل ٣٧٢)

زخارف موزايك من كنيسة سان سانت ابوليناري

(شكل ٣٧٣)





(شكل ٣٧٤)

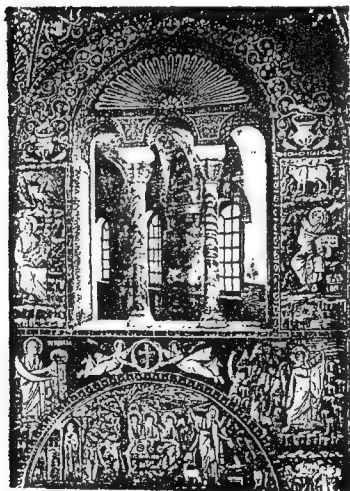
(شكل ٣٧٥) زخارف الموزايك في كنيسة سان فينالي

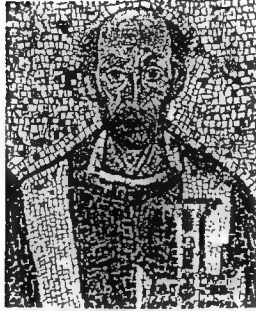




(شكل ٣٧٦)
زخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالي

(شكل ٣٧٧)

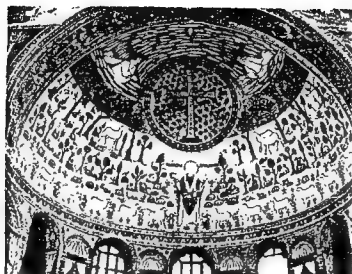




(شكل ٣٧٨) موزايك مكسيميان - القرن السادس - سان فيتالي - رافنا

(شكل ٣٧٩) موزايك الإمبراطور جستنيان - سان فيتالي - رافنا





(شكل ٣٨١) موزايك سانت أبولينياري - رافنا

(شكل ٣٨٠) موزايك من سان فيتالي - رافنا





(شكل ٣٨٢)

موزايك من بيزانكا ايوقارسيانا بلمطين

(شكل ٣٨٣)

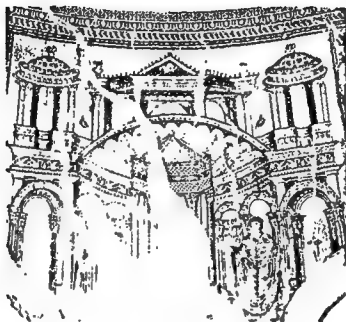




(شكل ٢٨٤) موزايك سقيا لورنزو



(شكل ٢٨٥) موزايك سان لئيتوري - ميلانو



(شکل ۲۸۶) کتبه سن جورج - سالونیک

(شکل ۲۸۷) موسس داوود - موزايك كنيسه حزقيال - سالونيك





(شكل ٣٨٨)

زخارف موزايك من كنيسة إيمبريوس - سالونيك

(شكل ٣٨٩)

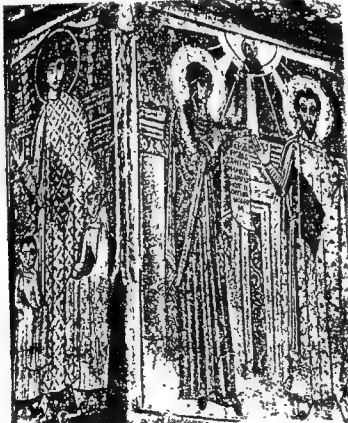




(شكل ٣٩٠)

زخارف جدارية مختلفة من موزايك كنيسة إيمبريوس - سالونيك

(شكل ٣٩١)





(شكل ٢٩٢) اسيفساء التجلى - سكت كاترين بسيناو - القرن السادس

(شكل ٢٩٣) موزايك من كنيسة بقرص





(شكل ٣٩٤) زخارف موزايك المسجد الأموي الكبير - دمشق

(شكل ٣٩٥) زخارف موزايك كنيسة سانت صوفيا - الملك جبرائيل





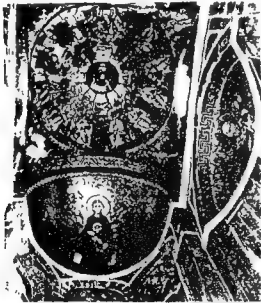
(شكل ٣٩٦) موزايك حدث التجلي - سانت صوفيا - بيلستابل



(شكل ٣٩٧) المسيح على العرش - سانت صوفيا - القرن التاسع



(شكل ٣٩٨) العذراء والطفل المسيح - سانت صوفيا - إستانبول



(شكل ٣٩٩) العذراء والطفل المسيح - هوسيوس لوقا



(شكل ٤٠٠) زخارف جدارية من كنيسة سانت صوفيا - سالونيك

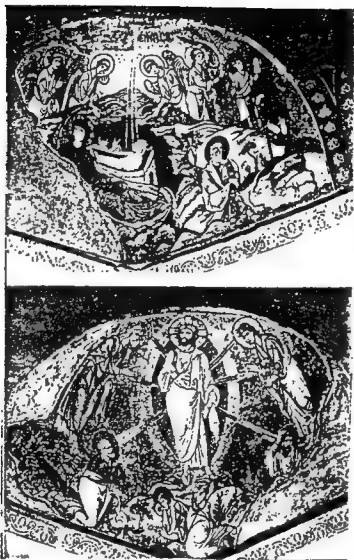




(شكل ٤٠١) العذراء والمسيح الطفل في هوسيوس نوقا

(شكل ٤٠٢) المسيح ضابط الكل في دافني بالقرب من أثينا





(شكل ٤٠٢) موزايك من دافني تمثل السيد المسيح



(شكل ٤٠٣) زخارف جدارية لموزايك من دلفني



(شكل ١٠٤) الحزام - سيدينا من كوس

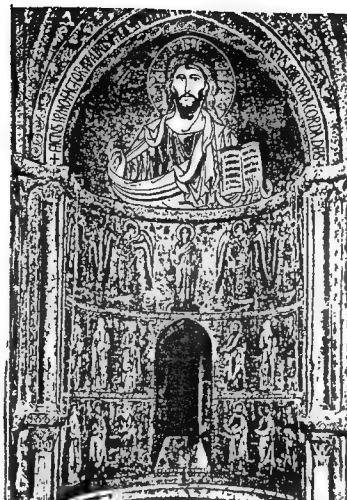


(شكل ٤.٥)

(شكل ٤.٦)

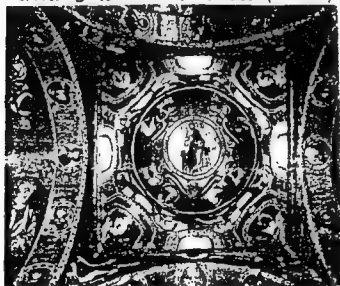


موزايك سانت صوفيا في كييف بروسيا



(شكل ٤٠٧) موزايك الحظية الرئيسية في كنيسة كيهفانو

(شكل ٤٠٨) موزايك قبة كنيسة سماتت ماريا في أمبرجيليو





(شكل ٤٠٩)

زخارف جدارية من سانت صوفيا في مارتنورانا

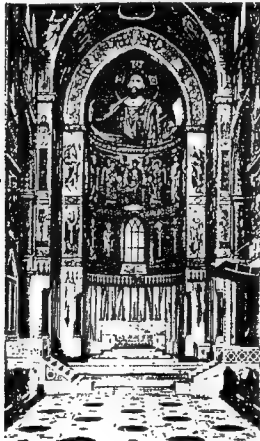
(شكل ٤١٠)

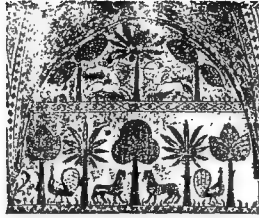




(شكل ٤١١) بازيليك البلاتين (القاعة الملكية) بالرمو.

(شكل ٤١٢) موزايك في حنية مونريال





(شكل ٤١٣) زخارف موزايك من بالرمو

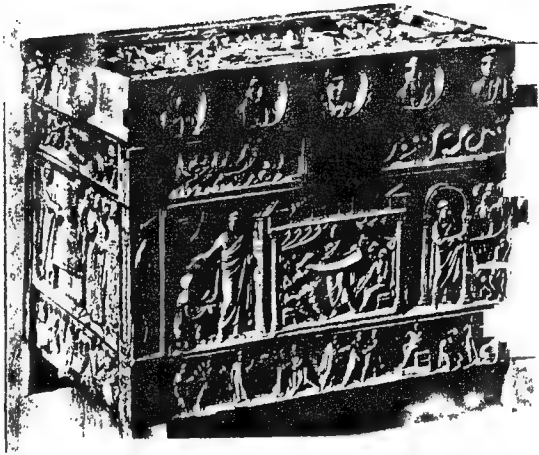
كنيسة القديس سان ماركوس - فينيسيا - موزايك الملائكة



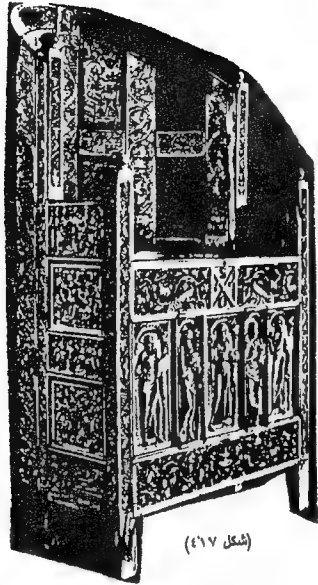
(شكل ٤١٤)



(شكل ٤١٥) لوحة علجية ترجع للقرن الخامس، تمثل نيكوماخي وميماخي

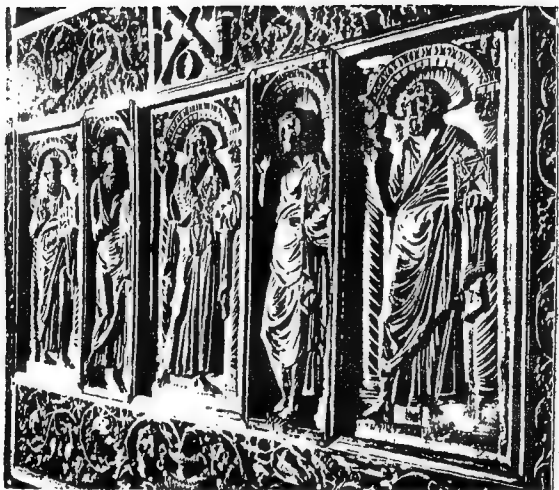


(شكل ٤١٦) صندوق من العاج يرجع للقرن الرابع



(شكل ٤٦٧)

عرش من العاج للأستقف مكسيميانوس - بداية القرن السادس



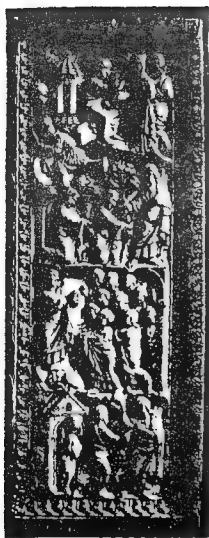
(شكل ٤١٨) قطعة عجيبة من رافينا - بداية القرن السادس



(شكل ١١٩) غلاف كتاب من العاج في المكتبة الوطنية ببغداد



(شكل ٤٢٠) قطعة من العاج في المتحف القومي بـالفيينا

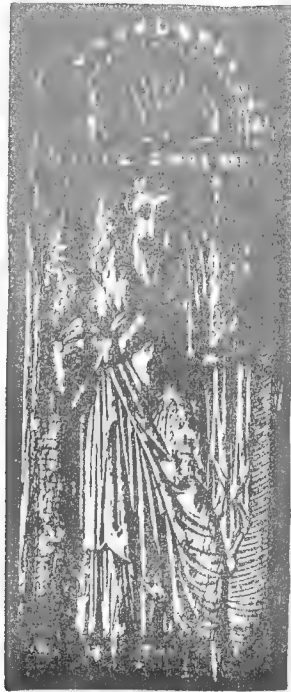


(شكل ٤٢١) قطعة علبية من كاتدرائية ميلانو - القرن التاسع



(شكل ٤٢٢)

استدوق من العاج بالمتحف البريطاني يمثل قصة القديس ميخا



(شكل ٤٢٣)

قطعة من العاج في باريس تمثل القديس بولس من سوريا



(شكل ٤٢٤) لوحة عابجة في ميونخ - القرن الخامس



(شكل ٤٢٥)

لوحة عاجية في برلين تمثل السيد المسيح بين القديس بطرس وبولس



(شكل ٤٢٦) جزء من صندوق عاج يمثل القنصل الأعظم - القرن السادس



4 Museo Nazionale del Bargello Florence Ivory

(شكل ٢٧) قطعة عاج في فلورنسا تصور أريادنا - القرن الخامس



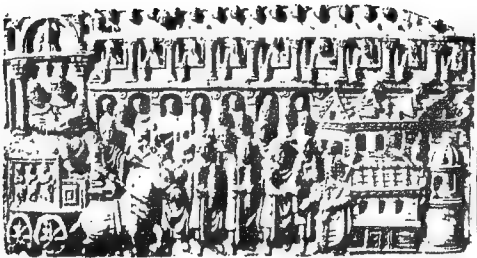
(شكل ٤٢٨)

قطعة عاج في المتحف البريطاني تمثل الملك ميخائيل - القرن السادس



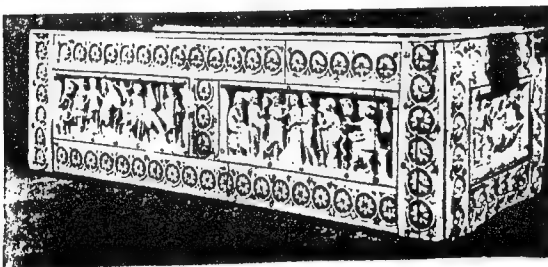
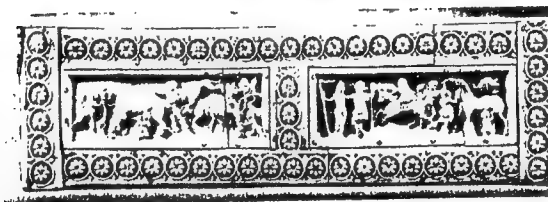
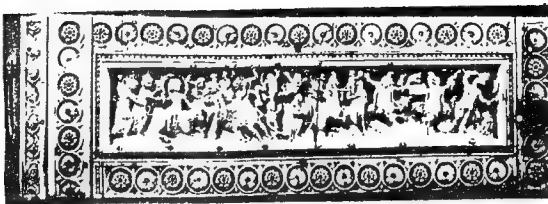
197 Louvre, Paris. Wing of ivory diptych. Barberini Ivory. c. 500

(شكل ١٢٩) قطعة عاج في متحف اللوفر - حوالي القرن السادس

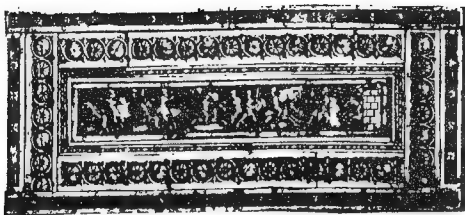


(شكل ٤٣٠)

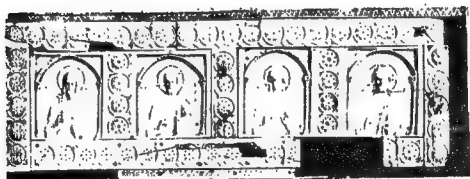
قطعة من العاج في كلتدرائية ترير بألمانيا- القرن السادس



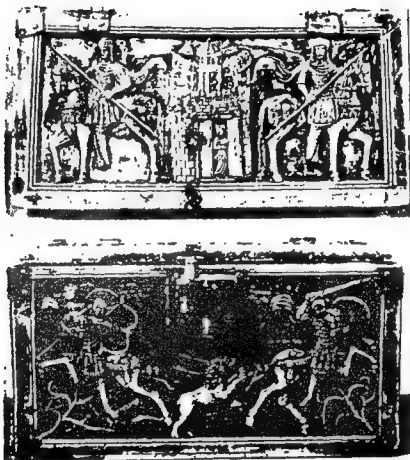
(شكل ٤٣١) صندوق من العاج في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن - القرن العاشر



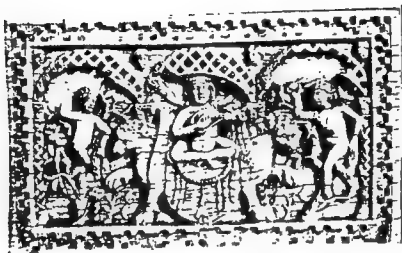
(شكل ٤٢٢) صندوق من العاج يمثل مناظر قتال - القرن العاشر



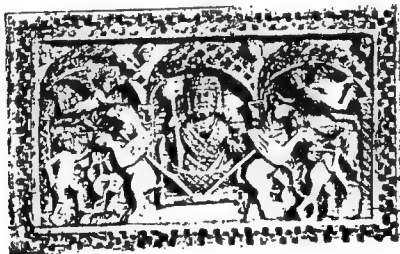
(شكل ٤٢٣) صندوق من العاج من القرن الثاني عشر



٧
(شكل ٤٣٤) غطاء صندوق من العاج - القرن الحادي عشر



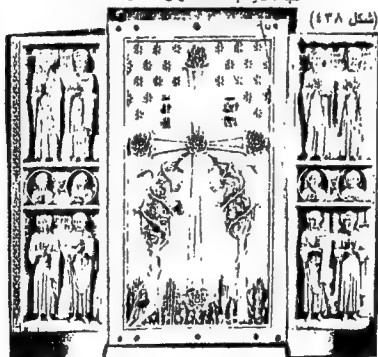
(شكل ١٣٥) مناظر أسطورية على صندوق من العاج - القرن العاشر
(شكل ١٣٦)





(شكل ٤٣٧)

عربة ثلاثية بمتحف اللوفر - القرن العاشر



(شكل ٤٣٨)



(شكل ٤٢٩) لوحة عابدية لى موسكو - القرن العاشر



(شكل ٤٤٠)

لوحة عاجية تمثل تتويج الإمبراطور رومانوس وزوجته -

- القرن العاشر



(شكل ٤٤١)

لوحة عجيبة تمثل السيد المسيح - القرن التاسع



(شكل ٤٤٣) لوحة عاجية في إكسفلورد - القرن العاشر



(شكل ٤٤٢) لوحة عاجية من عتبة في أثينا - القرن العاشر



(شكل 114) لوحة علوية في متحف فيكتوريا وألبرت - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٤٥) لوحة عاجية في متحف ليفربول - القرن الحادي عشر



(شكل ١٤٦) الجزء الأوسط من عتبة ثلاثية - القرن الحادي عشر



٤٤٧) لوحة عاجية في متحف فيكتوريا وألبرت - القرن العاشر
سجل



(شكل ٤٤٨) لوحة عاجية تمثل مناظر من العهد الجديد - القرن الثاني عشر



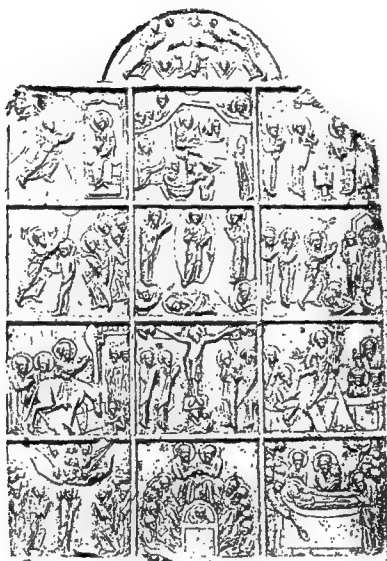
لوحة عاجية في برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



لوحة عاجية في برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



(شكل ١٥١) لوحة من حجر المسبستيت - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٥٢) لوحة من حجر السيستيت - القرن الثاني عشر

رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠٢ / ٤٤٦٧



Bibliotheca Alexandrina



0421545